



UNIVERSIDAD MICHOCANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

**Una ciudad intertextual: el rol activo del metro de Nueva York  
para la construcción de sentido a través de Gilberto Owen  
y la narradora personaje en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli**

Tesis que para obtener el grado de  
Maestra en Estudios del Discurso

presenta

Vanesa Garnica Villa

Asesor: Dr. Rodrigo Pardo Fernández



FACULTAD DE LETRAS

Morelia, Michoacán, marzo del 2017.

## Índice

Introducción .....	4
Capítulo 1. La autora, la obra y el contexto .....	7
1.1 Valeria Luiselli y su obra .....	7
1.1.1 <i>Los ingravidos</i> : estructura y características principales .....	9
1.1.2 Valeria Luiselli y el espacio .....	16
1.2 El contexto de producción .....	18
1.2.1 El pasado inmediato: el crack y la generación del umbral .....	19
1.2.2 Los vecinos literarios: la generación inexistente .....	20
1.2.3 Breve nota: del modernismo al posmodernismo .....	23
1.3 Gilberto Owen, escritor contemporáneo .....	25
Capítulo 2. Intertextualidad y espacialidad .....	32
2.1 Intertexto universal vs. intertextualidad específica .....	32
2.1.1 Surgimiento de la intertextualidad: dialogismo bajtiano y Julia Kristeva .....	35
2.1.2 Todo texto es un intertexto .....	39
2.1.3 Coordenadas en una superficie: la intertextualidad específica .....	42
2.1.4 Restringir lo universal, liberar lo específico .....	45
2.2 Espacialidad .....	48
2.2.1 Tiempo y espacio .....	51
2.2.2 Un sentido de lugar .....	54
2.2.3 Mapa e itinerario .....	58
2.2.3.1 Transeúntes: el coro de los pasos perdidos .....	61
2.3 La intertextualidad como cartografía .....	64
Capítulo 3. Una ciudad intertextual .....	69
3.1 Apuntes sobre Nueva York: los pre-textos de Gilberto Owen en <i>Los ingravidos</i> .....	70
3.1.1 Nueva York en su correspondencia: de lo epistolar a los pre-textos .....	71
3.1.2 “Autorretrato o del <i>subway</i> ” .....	81
3.2 La narradora personaje y el metro de Nueva York .....	88
3.3 El metro y la novela: la metaficción .....	95
3.4 Owen ficticio en el metro de Nueva York .....	104
Conclusiones: la construcción de un espacio .....	116
Bibliografía .....	132
Anexos .....	146
Anexo I. Escenarios y marcadores en la ciudad de Nueva York .....	146
Anexo II. Mapa de la línea uno del metro de Nueva York (1904) .....	147
Anexo III. Mapa actual del metro de Nueva York .....	148
Anexo IV. “Autorretrato o del <i>subway</i> ”, poema completo .....	149
Anexo V. Unidades de análisis en su orden narrativo .....	150
Anexo VI. Carta a Celestino Gorostiza .....	156

## RESUMEN

Este trabajo pretende ser una aportación en dos sentidos: contribuir a los estudios críticos de la joven autora mexicana Valeria Luiselli, en particular de su novela *Los ingravidos*, y explorar como ruta de análisis la presencia de una espacialidad intertextual, es decir, la construcción de un espacio literario alcanzado por la vía intertextual. Por tanto, este proyecto se erige sobre la hipótesis de que el metro de Nueva York en *Los ingravidos* es el resultado intertextual entre la narradora personaje y Gilberto Owen, y dicha coincidencia espacial ejerce un papel activo en la construcción de sentido. Con esto en mente, se pretende observar la representación del metro de Nueva York en dicha novela teniendo en cuenta que tal espacio es productivo, dinámico y vital, y que resulta de una construcción estratigráfica del espacio a partir de una conjugación intertextual.

Palabras claves: intertextualidad, espacialidad, espacialidad intertextual, sentidos añadidos, representación del espacio, espacio representacional.

## ABSTRACT

This study expects to contribute in two directions: to continue the critical studies building up around young mexican writer Valeria Luiselli, specifically her novel *Faces in the Crowd* (original title: *Los ingravidos*), and to explore intertextual spatiality as a path for analysis, being such the modelling of a literary space through an intertextual process. Therefore, this study is sustained by the supposition that the New York subway in *Los ingravidos* is the intertextual result bounded by the narrator character and Gilberto Owen, and such spatial concurrence exerts an active rol on the construction of significance. Consequently, the aim is to examine the representation of the New York subway in the before-mentioned novel, having in mind that such space is productive, dynamic and active, and results from a stratigraphic construction of space reached by an intertextual intersection.

Keywords: intertextuality, spatiality, intertextual spatiality, additional significances, representation of space, representative space

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende ser una aportación en dos sentidos: contribuir a los estudios críticos de la joven autora mexicana Valeria Luiselli, en particular de su novela *Los ingravidos*, y explorar como ruta de análisis la presencia de una espacialidad intertextual, es decir, la construcción de un espacio alcanzado por la vía intertextual. Por tanto, este proyecto se erige sobre la hipótesis de que el metro de la ciudad de Nueva York en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli es el resultado intertextual entre la narradora personaje y Gilberto Owen, y dicha coincidencia espacial ejerce un papel activo en la construcción de sentido. Con esto en mente, se pretende observar la representación del metro de la ciudad de Nueva York en dicha novela teniendo en cuenta que tal espacio –el cual se alcanza de forma intertextual–, participa en la construcción de sentido.

Analizar –en su totalidad o parcialmente– la cartografía contenida en una obra puede arrojar cierta luz tanto en la manera intertextual en que se construyen los espacios literarios como en las relaciones dinámicas que existen entre el espacio literario, los personajes y los demás elementos narrativos. La decisión de centrarse en el metro de Nueva York se debe, no sólo a las múltiples ocasiones en que este espacio participa del relato, sino al fuerte estrato intertextual que aporta Gilberto Owen.

El capítulo 1 se construye sobre dos propósitos: presentar a Valeria Luiselli y su obra, así como ubicarla dentro del contexto literario actual, y recolectar datos bio-bibliográficos de Gilberto Owen con particular énfasis en el tiempo que vivió en Nueva York. De manera breve, el apartado 1.1 aborda aspectos biográficos de la autora y la reacción positiva de la crítica hacia su aún pequeño volumen de obra. De éste se derivan dos subapartados: el 1.1.1 se concentra en cuestiones estructurales y características principales de la novela que serán pertinentes al momento del análisis; el 1.1.2 aborda el interés particular de Valeria Luiselli por acercarse al paisaje urbano: por una parte, la arquitectura como una analogía de la narrativa, y por otra, las lecturas individuales como el lente con el que se lee la experiencia urbana (una “bibliografía como cartografía”, en palabras de Luiselli, 2014). El apartado 1.2 da cuenta del contexto de producción de la novela bajo el entendido de que toda obra es relevante, no por su singularidad sino por el sitio que ocupa en un acervo y una tradición. Aquí se desprenden tres subapartados que conforman, a grandes rasgos, un recuento de la literatura mexicana actual: el 1.2.1 aborda el crack y la generación del umbral como la plataforma sobre la que emerge y con la que convive

una nueva generación de escritores mexicanos; el 1.2.2 se aproxima a los vecinos literarios de Luiselli, es decir, este nuevo grupo literario habitualmente denominado generación inexistente; y el 1.2.3 es una breve nota sobre algunas diferencias entre el modernismo y el posmodernismo: de la sensación optimista de renovación social del modernismo a la renuncia a la realidad y al énfasis sobre el individuo del posmodernismo. Para cerrar el capítulo, el apartado 1.3 realiza un recorrido bio-bibliográfico de Gilberto Owen –cuya presencia intertextual es fundamental para el propósito de este proyecto– con particular énfasis en el tiempo que vivió en Nueva York.

Sobre el capítulo 2 recae el cuerpo teórico, el cual se sustenta en dos ejes: la intertextualidad como una prolongación, transformación y sublimación de discurso o discursos previos (más allá de la mera traslación textual) y la espacialidad como la interacción vital y dinámica con los lugares descritos en una obra narrativa. El apartado 2.1 se ocupa del eje intertextual considerando las dos grandes posturas que prevalecen: el intertexto universal y la intertextualidad específica. Para ello, el subapartado 2.1.1 realiza un breve recuento del surgimiento de la intertextualidad en manos de Julia Kristeva a partir del dialogismo bajtiano. El 2.1.2 –dedicado al intertexto universal– aborda la postura abarcadora en que la intertextualidad se concibe como un rasgo constitutivo de todo texto. En contraste, el 2.1.3 observa la intertextualidad desde su especificidad: presencias claras y marcadas de otros textos en un texto anfitrión. Como balance, el 2.1.4 recupera lo planteado por Manfred Pfister (2004): una reconciliación entre ambas posturas bajo el entendido de que las presencias intertextuales restringidas son manifestaciones de una intertextualidad más amplia; asimismo, este autor aporta categorías cualitativas que resultarán provechosas al momento del análisis.

El apartado 2.2 se hace cargo del otro eje teórico: la espacialidad. Para ello, el subapartado 2.2.1 reconoce la relación inseparable del espacio con el tiempo, expresado en el concepto bajtiano de cronotopo; para fines de este proyecto es conveniente considerar que todo lugar cuenta con estratos temporales plasmados en la obra y recuperados desde la lectura. El subapartado 2.2.2 considera que todo texto literario es una pieza cartográfica que tanto enfatiza como pasa por alto diferentes rasgos; a su vez, el lector construye, a partir de dicha pieza cartográfica, su propia geografía literaria (Westphal, 2011). El 2.2.3 aporta un conjunto de nociones que también resultarán pertinentes al momento del análisis: explica que los personajes cargan con el punto focal de la historia y, por lo tanto, de la percepción y la consecuente representación de un lugar; las prácticas espaciales se manifiestan a manera de rutas y redes que

aportan cohesión al relato, las representaciones del espacio traen desde su concepción un uso establecido, el espacio representacional carga con simbolismos y connotaciones culturales (Lefebvre, 1991); aquí se suma lo heterotópico (Foucault, 1997 [1967]) como un lugar que funciona de compendio cultural, es decir, un lugar que reúne todos los lugares (como, oportunamente, ocurre con el metro de una ciudad). También en este subapartado se abordan nociones aportadas por Edward Soja (1996) como lo real-e-imaginario –el mundo de la ficción se traslapa con el mundo material–, el tercer-espacio –donde el espacio de la fábula y el geográfico se encuentran; asimismo, se plantean los sentidos añadidos (Slawinski, 1989), es decir, los significados adicionales a la mera descripción. Este subapartado, rico en conceptos, abriga a su vez a otro (2.2.3.1) que plantea que el observador panóptico lee la ciudad mientras que el transeúnte participa de su escritura (De Certeau, 1988); en ambos casos, desde la familiaridad, el desconocimiento o la apropiación (Westphal, 2011).

El apartado 2.3, con el que se cierra dicho capítulo, entrelaza ambos ejes teóricos y plantea la elaboración y concreción de un lugar a través de un proceso intertextual, lo que en este proyecto denominamos espacialidad intertextual.

El capítulo 3 tiene como propósito analizar la construcción intertextual de un espacio –el metro de Nueva York– a partir de los pre-textos de Gilberto Owen. Los 24 fragmentos obtenidos de *Los ingravidos* manifiestan en su conjunto dicha espacialidad intertextual. Si bien la novela evoca un lugar en concreto, lo que aquí importa en términos de construcción cartográfica, será la elaboración ficcional, la fábula de un lugar. Las categorías intertextuales aportadas por Manfred Pfister (2004) son herramientas colocadas al centro del análisis. A éstas se vinculan recursos de los diversos autores que habremos visto (Slawinski, Lefebvre, Soja, Lynch, De Certeau) y que contribuyan al enfoque espacial que aquí interesa. El apartado 3.1 revisa tanto citas textuales de la correspondencia de Owen (3.1.1) como la presencia de su poema “Autorretrato o del *subway*” (3.1.2). El apartado 3.2 analiza aquellos fragmentos que se leen desde la perspectiva de la narradora personaje: tanto la asociación de lecturas con este espacio, como situaciones metalépticas en que la narradora personaje se encuentra con Gilberto Owen. El apartado 3.3 responde al propósito de la narradora personaje de escribir una novela y la vinculación que realiza entre aspectos espaciales del metro y cuestiones relativas a la escritura. El último apartado (3.4) aborda fragmentos en los que Owen se convierte en personaje narrador –la novela dentro de la novela– y el metro figura como un espacio importante de su relato autobiográfico.

## CAPÍTULO 1. VALERIA LUISELLI: LA AUTORA, LA OBRA Y EL CONTEXTO

Un texto literario comienza a configurarse en otro lado antes de acabar en la página. Una escritora mexicana, joven, que empieza apenas a conformar un cuerpo de trabajo: sus primeras novelas, sus primeros ensayos. Su época: ésta, la actual e incierta. Como Gilberto Owen –de quien hablaremos en el apartado 1.3–, Luiselli es extranjera casi de tiempo completo. En su obra se trasmina ese punto de vista alógeno: apropiarse del lugar siendo fuereño, hacer provisionalmente suyo el espacio habitado y, con el tiempo, agregar lugares –construir una cartografía– a su acervo.<sup>1</sup>

Este capítulo pretende dar una vista panorámica que sirva para ubicar a la autora, y a esta novela en particular, dentro del horizonte literario mexicano. De la misma manera, se hará una revisión de los rasgos característicos y aspectos estructurales de *Los ingravidos*, objeto del presente estudio.

Finalmente, se realizará un breve –e ineludiblemente incompleto– recorrido bibliográfico de Gilberto Owen, el autor intertextual que aporta una primera percepción espacial de la ciudad de Nueva York sobre la que Valeria Luiselli construye su novela.

### 1.1 Valeria Luiselli y su obra

Valeria Luiselli es una escritora nacida en 1983 en la ciudad de México. Pasó su infancia y adolescencia viviendo en Corea del Sur, Sudáfrica e India con muy breves estadías en nuestro país. En diversas entrevistas explica que su relación con el idioma español ocurrió en dos etapas: como una lengua íntima, familiar durante todo su crecimiento, y de manera tardía, como esa lengua que habita lo público. Escribe en español aunque pervive la sensación de ser una extranjera de su propio idioma, lo que tal vez se acentúa al residir en Nueva York desde hace años.<sup>2</sup>

De Luiselli, Christopher Domínguez manifestó que “desde *Papeles falsos* (2010), su libro de ensayos, era notorio que Valeria Luiselli no iba a pasar inadvertida. Es una escritora verdadera que debe ser medida con la vara más alta.” (2014: 70). Si bien los trabajos académicos sobre

---

<sup>1</sup> En el capítulo 2 se abordarán los puntos de vista exógeno (desde la familiaridad), endógeno (el punto de vista del extranjero) y alógeno (el punto de vista del extranjero que desde la apropiación de un lugar) (Westphal, 2011: 128).

<sup>2</sup> Ver entrevista de Jeffrey Brown (2015), y la de Taylor, Catherine (2015).

Luiselli son contados, abundan las reseñas que atestiguan la recepción positiva de la obra.<sup>3</sup> Sobre *Los ingravidos*, Guillermo Sheridan manifiesta: “Imposible describir algo tan inteligente y quebradizo: un rompecabezas dentro de una cajita de música” (2012: 10). De Luiselli, Cees Noteboom (quien escribió el prólogo de *Papeles falsos* para la editorial holandesa Karaat) escribió: “Ha de ser la combinación de ingenuidad e inteligencia, que, cada una a su manera, traen aparejado un método propio de mirar y escribir. Hay que saber mirar para saber dónde no se está, pues solo entonces se sabe dónde se está” (2012). En 2014, recibió el reconocimiento *5 under 35* otorgado por la Fundación Nacional del Libro de Estados Unidos. En 2015, fue parte de la delegación de escritores que representó a México como país invitado en la Feria del Libro de Londres.<sup>4</sup> También en el género ensayístico, publica *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* sobre niños indocumentados en Estados Unidos (Sexto piso, 2016).

*Los ingravidos* es su primera novela. La precede el libro de ensayos, ya mencionado (*Papeles falsos*, 2010) y le sigue una segunda novela, titulada *La historia de mis dientes* (2013), todo publicado en la editorial Sexto Piso.<sup>5</sup> Es colaboradora de las revistas *Letras Libres* y *Nexos*, así como los periódicos *El País* y *The New York Times*. Sobre Owen publicó “Gilberto Owen, narrador” (*Letras Libres*, 2009).

Mónica Lavín resalta que *Los ingravidos* (Sexto Piso, 2011) “da cuenta de una estrategia narrativa, un tono y una cultura literaria que se decantan en una sabiduría inesperada y una mirada muy original” (2011: 8). La novela fue finalista al Premio Internacional de Literatura de 2013 que otorga la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín –una de seis, la única obra escrita en español– y ganadora del Premio L. A. Times, 2016. Como prueba de la atención que la novela ha generado, están las seis reimpresiones en español, así como las traducciones al inglés, alemán, holandés, francés, portugués, italiano y hebreo.

---

<sup>3</sup> En cuanto a trabajos académicos, se han localizado: Cardoso Nelky, Regina (2014), Troccia, Robbie (2014), Pape, María (2015) y Romano, Berenice (2013).

<sup>4</sup> Luiselli fue nombrada autora del día durante la jornada inaugural de la Feria del Libro de Londres. Presentó su segunda novela, *La historia de mis dientes* (Flores, 2015). La delegación estaba conformada por 20 escritores mexicanos menores de cuarenta años, reunidos en la antología *México 20*; la selección es realizada por Hay Festival, CONACULTA y British Council, y la traducción y edición corre a cargo de Pushkin Press (Aguilar, 2015).

<sup>5</sup> Una primera versión de esta segunda novela fue escrita por entregas; cada una era leída en voz alta por un grupo de doce trabajadores de la fábrica de jugos Jumex (Luiselli, 2013: 157). A partir de sus observaciones, Luiselli se daba a la tarea de escribir la siguiente entrega. Esta novela fue nominada para The National Books Critics Circle Awards (Manly, 2016).

### 1.1.1. Los ingravidos: estructura y características principales

Narrada a dos voces, cada una en dos tiempos, es una novela intertextual, metaficcional y fragmentaria. Dado que la intertextualidad es el eje central de este trabajo, se abordará de manera más extensa en el capítulo siguiente. Pasemos entonces al fragmento: una pieza discontinua, irregular. La novela fragmentaria en oposición a la novela totalizadora, siendo lo total un retrato global de la realidad, la universalidad de la experiencia. El fragmento evoca la ausencia de un entero (Calabrese, 1999: 89). Lo fragmentario: una estética que representa la imposibilidad de abarcarlo todo: “Como las notas a pie de página en un texto erudito, que pueden ser una cita, digresión, amplificación o marginalización de la exposición principal, el fragmento desmantela, desplaza, cruza y rompe categorías [...] fragmento de una totalidad que no existe” (Corral, 1996: 455). El fragmento expone lo asistemático de la realidad y calla para que el lector haga el resto. Leer el hueco entre los fragmentos: el componente oscuro del clarooscuro.

Ideas, emisiones, conversaciones interrumpidas: lo simultáneo generado por la obsesión actual de ser multifuncional. Se habla mientras se teclea, se hace la lista mental de la compra mientras se manda un mensaje: la literatura de ahora –al menos uno de sus rostros– es tan fragmentada como la vida actual. Lo fragmentario toma fuerza durante la posmodernidad, época en que se pierde la confianza en los grandes relatos (el marxismo, el psicoanálisis freudiano, por ejemplo) y se le da entrada a las narraciones pequeñas de particularidades y limitaciones de un individuo (Zavala, 2006: 92). El fragmento en *Los ingravidos* muestra varios ángulos que contribuyen a darle cuerpo a las voces narrativas que contiene: lo incompleto, la autorreflexión escritural, las acciones simultáneas, la vida cotidiana en lucha con el deseo de escribir.

A continuación vemos un inventario de los fragmentos que conforman *Los ingravidos*:

Fragmentos	276
Fragmentos narrados por el Owen ficticio	76
Fragmentos de la narradora personaje	200
Poemas en inglés	4
Poemas con traducción	3
Poemas en español	2
Fragmento más largo	1157 palabras
Fragmento más corto	9 palabras
Citas textuales en forma de notas	9
Notas sobre la vida de Owen y sobre el metro	9
Cita textual apócrifa en forma de nota	1
Fragmento de folleto	1
Formulario de hospital	1
Dedicatoria de fotografía	1

La novela en cuestión emplea el fragmento al límite: notas supuestamente escritas en post-its que le sirven a la narradora personaje para planear la novela que piensa escribir sobre Gilberto Owen. O, como ella dice, del fantasma de Owen (2011: 63), lo que tal vez es una manera de decir “una interpretación libre de quien fuera Owen”. Algunas notas, para ese fin, contienen citas textuales de cartas del poeta. Al comenzar a escribir la novela dentro de la novela, el Owen ficticio narra a su vez en primera persona, tornándose en un relato autobiográfico; Owen y la narradora:

se fraccionan a su vez de acuerdo con su temporalidad, es decir, el personaje es uno y será otro de acuerdo con el momento en el que narra, es una voz en el presente y otra en el pasado o en el recuerdo. Se constituye una duplicidad en la estructura, el hoy y el pasado de la narradora frente a la juventud y la vejez de Gilberto Owen (Cardoso, 2014: 77).

El hoy desde México en que se rescatan esos fragmentos de post-its que provienen de ese ayer en Nueva York. Dos planos espacio-temporales que le pertenecen a la narradora personaje y que se suman a los dos de Gilberto Owen: la juventud en Nueva York y la vejez en Filadelfia. La coyuntura: esas palabras de Owen depositadas en *Obras*, esas mismas palabras obtenidas por la narradora personaje en la biblioteca de la Universidad de Columbia. El fragmento que se anuncia, se declara como tal: “éste es un fragmento que no es originalmente mío” podría decir la narradora personaje, “pero del que me declaro dueña de segunda mano”. Si consideramos por un momento que la metaficción lleva algo de intertextualidad, podríamos ver aquí una intertextualidad por partida doble, arropada en el fragmento del fragmento.<sup>6</sup>

En *Los ingravidos*, la fragmentariedad y la metaficción se entrelazan: “Las novelas son de largo aliento. Eso quieren los novelistas. Nadie sabe exactamente lo que significa pero todos dicen: largo aliento. Yo tengo una bebé y un niño mediano. No me dejan respirar. Todo lo que escribo es –tiene que ser– de corto aliento. Poco aire” (2011: 14). La narradora personaje escribe

---

<sup>6</sup> “En el centro temático de esta meta-comunicación del texto posmodernista sobre sí mismo se encuentra una y otra vez la intertextualidad. Esto no resulta una sorpresa ya que, por un lado, la intertextualidad es uno de los mecanismos centrales y, por el otro, la intertextualidad, que siempre conlleva referencias a otros textos, interpretadas y con perspectiva, lleva en su propia naturaleza un aspecto meta-textual” (Plett, 1991: 215).

que escribe mientras lidia con ese entorno cerrado que puede ser la maternidad. No en vano menciona y cita a Emily Dickinson, experta del encierro.<sup>7</sup>

Un texto no es sólo la suma de enunciados sino partes que apuntalan la estructura a la vez que se supeditan a ésta. O sea: un enunciado encuentra su pertinencia en un género particular al mismo tiempo que su presencia fortalece la concepción de ese género. En *Los ingravidos*, evidenciar los tipos textuales es parte del juego metaficcional, causando un cierto efecto de extrañeza: la autora escribe una nota sobre la novela que está escribiendo y después la incluye en la novela; tanto como recitar las acotaciones en una obra teatral.

Por otra parte –y el inventario lo evidencia–, los fragmentos enfatizan la capacidad que tiene el género de la novela para albergar diversos tipos textuales. Como veremos en el capítulo 2 al abordar la architextualidad de Genette, no hay rasgos exclusivos de un género ni texto que cuente con todos los rasgos de éste, de la misma manera que difícilmente habrá un texto que sea unigenérico. Una novela como *Los ingravidos* expone de manera más evidente el carácter secundario de su género, y al hacerlo reta la preexistencia de dichos tipos textuales. Rompe con las expectativas al descolocarlos, y con ello, estira los lindes –de por sí elásticos– de la novela como género.<sup>8</sup>

De acuerdo a Hutcheon, la metaficción es verdaderamente vital porque representa al proceso creativo; no se cuenta una historia cualquiera sino la historia de cómo construir la historia. “Lo que hace la narrativa narcisista al ostentar, al desnudar su sistema ficcional y lingüístico ante la mirada del lector, es transformar el proceso de producción, de poiesis, en parte del placer compartido de la lectura” (1980: 20; la traducción es mía). El escritor se exhibe, se

---

<sup>7</sup> Emily Dickinson (1830-1886) pasa toda su vida en su pueblo natal, Amherst, Massachusetts; a los 25 años se recluye en su casa –rara vez abandona su habitación– y se dedica a escribir poemas, que verían la luz, en su mayoría, hasta su muerte (Cohen, 1982).

<sup>8</sup> Los géneros secundarios –la novela, en particular– hace más evidente este cruce de rasgos y fronteras genéricas. Recordemos que Bajtín clasifica los géneros discursivos en dos grandes grupos: primarios y secundarios. El género primario (o simple) se presenta en situaciones cotidianas, concretas y espontáneas, habitualmente en actos orales. En cambio, el género secundario (o complejo) suele manifestarse de manera escrita, con un “desarrollo y organización cultural relativamente altos” (2011: 13). Por su parte, Patrick Charaudeau manifiesta que “los géneros pueden ser de distintos órdenes y transversales, es decir, que un mismo género se compone de varios criterios” (2012: 22). No hay rasgos exclusivos de un género, ni texto que cuente con todos los rasgos de éste, de la misma manera que difícilmente habrá un texto que sea unigenérico. La novela, en su calidad de género narrativo, es acaso el género literario que mejor retrata las relaciones intergenéricas. El tejido de textos y muestras genéricas que llega a albergar una novela evoca la experiencia comunicativa que se desarrolla en el mundo no ficcional, con todo su reparto y variabilidad. Al mostrar el inventario de fragmentos, notamos la diversidad de tipos textuales reunidos en *Los ingravidos*, o en todo caso, la idealización de tipos, que corrobora la reflexión de que el género de la novela no sólo permite albergar diversos tipos y géneros, sino que al hacerlo, se explicita el acto de escritura en sí (metaficción).

muestra con sus limitaciones, luchas, frustraciones; algo a tono con lo planteado por Roland Barthes (2003): el autor que no es Dios, el escritor que no es rector de su mundo narrativo.

Lo metaficcional: el escritor se mira a sí tanto o más que al mundo. A través de la metaficción, el escritor no sólo se reconoce, sino que invita al lector al proceso narrativo con el que está familiarizado. Porque todo lector es narrador: día a día se traza un hilo conductor que atraviesa la vorágine de la realidad: el ser humano “construye mundos ordenados, estructuras mentales que humanizan el tiempo al darle forma de historias narrativas” que nos hagan sentir, de alguna manera, “cobijados en medio del caos” (Hutcheon, 1980: 88; la traducción es mía).

La metaficción sigue siendo ficción, evidentemente. Si buscamos una analogía en cine, se puede decir que el personaje voltea a la cámara, admite que está ahí, se dirige a ésta; rompe con el acuerdo tácito de la cuarta pared. Sin embargo, no es una presencia autoral explícita. Es, quizá, una manera de reconocer, no la verdad sobre el proceso de escritura, sino la ficción que es inherente a la realidad que habitamos:

La deconstrucción metaficcional no sólo le ha dado a los novelistas y sus lectores una mejor comprensión de las estructuras básicas de la narrativa, sino que también ofrece modelos extremadamente precisos para comprender la experiencia contemporánea del mundo como una fabricación, un artificio, una red de sistemas semióticos interdependientes (Waugh, 1984: 9; la traducción es mía).

Si bien esta estrategia narrativa ha existido desde el surgimiento del género novelístico, el auge actual de lo metaficcional parece reflejar aquello que mueve a la posmodernidad a preguntarse sobre “la legitimidad de los discursos que el ser humano ha erigido para aprehender el mundo, poniendo en duda los fundamentos mismos del conocimiento, del sujeto que lo elabora y vehiculiza y del objeto que indaga” (Gaspar, 1996: 118). Lo metaficcional en su diálogo explícito le habla al lector: me justifico ante ti, espero que no sólo leas la historia que quiero entregarte, sino que entiendas los obstáculos enfrentados al momento de escribir. Desarma el *make-believe* –desafora, se diría en cine, en teatro–: el telón de fondo cae y la ilusión se rompe al quedar el tramoyero a la vista del público alzando luces, moviendo forillos. La época que vivimos desarma certezas y cuestiona toda base que antes se creía inamovible, a la par que asume la pluralidad cultural entendida en toda su amplitud (Waugh, 1984: 6). Con esto en mente, el autor no podría

más que tener una perspectiva subjetiva, parcial. De nuevo: fragmentada, como el tramo de mundo que refracta.

Linda Hutcheon plantea dos tipos de metaficción. La *metaficción tematizada* es aquella en que se reflexiona sobre el proceso de escritura y lectura. La *metaficción actualizada* es “donde el acto de escribir y de leer son puestos a prueba a lo largo del texto al jugar con las convenciones lingüísticas, lógicas o genéricas que hacen posible la existencia de la ficción” (Zavala, 1996: 36).<sup>9</sup> Ambas, por supuesto, pueden coexistir en la misma obra.

La metaficción tematizada es más habitual y reconocible; una puesta en abismo.<sup>10</sup> Helena Beristáin (1994) nos explica que hay tres tipos de estructura abismada o puesta en abismo: la que se muestra en lo enunciado, es decir, el relato dentro del relato, lo que en el caso de *Los ingravidos* se presenta al albergar la historia de Owen en lo narrado por la narradora personaje; también puede presentarse a manera de reflexión sobre la enunciación; en este caso, la narradora personaje cavila ampliamente sobre la estructura que habrá de darle a su novela:

Vuelvo a la novela cada que los niños me lo permiten. Sé que debo generar una estructura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la página, habitarla. Nunca meter más de la cuenta, nunca estofar, nunca amueblar ni adornar. Abrir puertas, ventanas. Levantar muros y tirarlos (2011: 20).

El tercer tipo de metaficción tematizada es aquella que involucra al código mismo:

---

<sup>9</sup> Lauro Zavala, en *La precisión de la incertidumbre*, apoya la separación previamente realizada por Hutcheon en metaficción tematizada y metaficción actualizada, nombrando a ésta como metalepsis, es decir, como yuxtaposición de planos referenciales, y agrupando a ambas (tematizada y actualizada) bajo la categoría de intertextualidad reflexiva (2006: 166-167); en cambio, en “Leer metaficción: una actividad riesgosa”, agrupa bajo metalepsis seis tipos de metaficción: el narrador en lo narrado, el narrador en la narración, el universo narrado en el universo del lector, la contaminación del contexto de enunciación en el universo de lo narrado, la intrusión del universo de lo narrado en el universo del lector, o cuando el narrador apela de manera directa al lector (2010). Por su parte, para Lucien Dällenbach, la metaficción es una cita de contenido o un resumen intratextual porque “condensa o cita la materia de un relato” (1979: 89).

En palabras de Manfred Pfister, “la intertextualidad siempre hace que surja, en cierto grado, metatextualidad, una metatextualidad que comenta, pone en perspectiva e interpreta el pre-texto y así tematiza el establecimiento de una ligazón con él o la toma de distancia respecto a él” (2004: 45). En el caso de *Los ingravidos*, la frontera entre metaficción e intertextualidad se desdibuja constantemente, debido a la intención de la narradora personaje de escribir una novela sobre Gilberto Owen.

<sup>10</sup> Llamada en francés *mise en abyme*, el término tiene como referente a André Gide (1891) quien explica este recurso estructural a partir del ejemplo de un escudo: un emblema heráldico contenido en el mismo emblema. Antes de él, el escritor alemán Jean Paul (1804) ya había descrito una estructura similar. Dällenbach estudia ampliamente la estructura abismada en su libro *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (1977) y elabora sobre la imagen de un espejo frente a otro espejo, en que la imagen estará contenida dentro de otra imagen, y así sucesivamente (Beristáin, 1994).

Conocí a Moby en el metro. Y aunque ésa sea la verdad, no es verosímil, porque la gente normal, como Moby y yo, no se conoce nunca en el metro. Podría escribir, en vez: Conocí a Moby en la banca de un parque. La banca de un parque es cualquier parque, cualquier banca. Y eso tal vez sea bueno. Tal vez sea justo que las palabras no contengan nada, o casi nada. Que su contenido sea, cuando menos, variable (2011: 26).

Parece que quisiera decir: que las palabras sean cascarones donde quepa el relleno de quien las lea. El autor unívoco ha muerto; es suplantado por un co-autor que solicita socios. La narradora personaje entrega palabras emitidas a medias, cuestionadas desde el momento en que las plasma. La incertidumbre posmoderna de la que hablaba Waugh se trasmina al propio código. El texto entrega la única certeza que puede; escribe que escribe aunque casi al instante dude de sus palabras. Evoca a José García, el personaje de *El libro vacío*, novela de Josefina Vicens, quien dice: "escribo falsedades. Todo lo equivoco, todo resulta inadecuado y, lo que es peor, todo tiene un fondo de interés" (2011: 89).

En la metaficción actualizada se presenta una yuxtaposición de planos narrativos en que objetos de un plano ficcional interactúan o inciden sobre el otro plano ficcional. También llamada metalepsis, es un efecto más lúdico y provocativo ya que no sólo rompe con un pacto al mostrar los secretos de la construcción del mundo ficcional, sino que también altera las nociones lógicas. El ejemplo habitual es el cuento de Julio Cortázar, "Continuidad de los parques", en que el personaje-lector está a punto de ser asesinado por un personaje del libro que está leyendo. El asesino se sale del nivel metadieético y entra al diegético al "franquear la frontera que separa ambos niveles" (Genette, 2004: 29).<sup>11</sup> En *Los ingrátidos*, cuando Owen reconoce la presencia de la narradora personaje, la obsesión de la escritora se torna en otra cosa. El relato dentro del relato se convierte en algo similar al sueño dentro del sueño. O un sueño compartido. Lo tematizado se torna actualizado, los espejos se fusionan. Será que "la fibra de la ficción empieza a modificar la realidad y no viceversa" (Luiselli, 2011: 63). La metalepsis hace acto de presencia al yuxtaponerse los universos en el metro de Nueva York: "la mujer se me aparecía, sobre todo, en esos momentos en que dos trenes andan por vías paralelas a la misma velocidad durante unos

---

<sup>11</sup> La metalepsis, tomada de la retórica clásica por Genette (2004) y moldeada dentro del ámbito de narratología, es aplicada por este autor de manera más amplia.

instantes y uno puede ver a los demás pasar como si viera correr los cuadros de una cinta de celuloide” (Luiselli, 2011: 93).

En resumen, se considera aquí que la metaficción tematizada (puesta en abismo) evoca al juego de espejos mientras que la metaficción actualizada (metalepsis) evoca una fusión de espejos. Dado que la metaficción tematizada hace referencia a aquello que la hace posible, la lectura –como proceso de co-creación y concreción del texto literario– lo es aún más en la lectura de una obra metafictional. La metaficción actualizada lleva una vuelta de tuerca más: no sólo lleva a la reflexión del acto escritural, sino que pone a prueba al lector al retar la lógica y las convenciones narrativas.

El hilo narrativo que se construye alternadamente por la narradora personaje y el Owen ficticio y que inició en Nueva York, es prolongado hasta llegar a un paralelismo de presentes imposibles: ella en la capital del México actual, él en Filadelfia a principios de los cincuenta. La tematización metafictional apunta no sólo de la narradora personaje hacia la escritura en torno a Owen, sino del Owen ficticio a ella: “La novela estaría narrada en primera persona, por ~~un árbol~~ una mujer de rostro moreno y ojeras hondas que tal vez ya se haya muerto. La primera línea se la voy a robar a Emily Dickinson: Escuché el zumbido de una mosca al morirme” (Luiselli, 2011: 114). La narradora que comienza a ser narrada. Un intertexto a dos niveles, una reflexión enunciativa, e incluso una ponderación sobre el código mismo. En un vaivén casi simétrico, hacia el final del texto, presenciamos la caída de ella, la muerte de él. En el caso de ella, una caída más bien metafórica: la pérdida del marido, el temblor que sacude la casa. En el caso de él, la cirrosis y la ceguera. Una cocina con mesa en la ciudad de México. Una cocina con mesa en Filadelfia. Una mesa que se vuelve una sola, compartida: Owen duerme arriba, ella y sus hijos se resguardan bajo ésta. La yuxtaposición de planos: la narradora que comienza a ser narrada, el narrador y narrado que mira entre la bruma de sus ojos a esa narradora personaje, un puente algo metafísico que conecta a dos ciudades, ninguna de las cuales es Nueva York. La metalepsis que es posible porque llega la ingravidez: “no es que me esté quedando ciego: me estoy borrando” (Luiselli, 2011: 140).

### 1.1.2 Valeria Luiselli y el espacio

Los espacios sobreviven al paso del tiempo de la misma manera  
que sobrevive una persona a su muerte:  
en esa alianza estrecha entre la memoria y la imaginación.  
Los lugares existen en tanto sigamos pensando en ellos, imaginando en ellos;  
en tanto los recordemos, nos recordemos ahí,  
y recordemos lo que imaginamos en ellos.  
(Luiselli, 2010: 75-76)

En una nota publicada en la página de la Universidad de Columbia, Luiselli (2015) reflexiona sobre la arquitectura de la escritura. Explica que su biblia para escribir es el libro *Towards a New Architecture* de Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier (1923). La autora manifiesta que ahí donde dice edificio ella decodifica novela, donde el arquitecto suizo reflexiona sobre los planos, ella piensa en argumentos. La composición arquitectónica y sus ritmos son análogos a la sintaxis de una obra literaria.

Si Luiselli en efecto emplea los preceptos de Le Corbusier como un manual de uso para hacer literatura, es provocativo pensar en que, así como los diseños de este arquitecto apelan al retorno de las formas geométricas y a la franqueza de la línea, así busca Luiselli la estética de lo sencillo: “las formas primarias son formas hermosas porque pueden ser apreciadas de manera clara. Los arquitectos de ahora no logran estas formas sencillas” (Le Corbusier, 1986: 23).

Si buscamos destilar el argumento de *Los ingravidos* y por un momento planteamos que ésta es la historia del fantasma del poeta Owen en Nueva York, pensemos que “el plano [el argumento] contiene por sí mismo la esencia de la sensación”, de tal manera que “la composición [la sintaxis] es la gradación de los objetivos, la clasificación de las intenciones” (1986: 179). Una narrativa sin excesos, en que “el contorno y el perfil sean las piedras angulares” (1986: 23 y 201; la traducción es mía).

Luiselli, en un artículo sobre su relación con la ciudad de Nueva York, recuerda que Le Corbusier dice que las ventanas son poemas de intimidad por los que el ser humano se asoma (1964: 89); lo evoca al narrar el paseo en bicicleta que ella realiza desde Harlem hasta Battery Park, con los edificios enormes y hacinados de un lado, y el río Hudson del otro: una ventana larga y continua “desde la cual la ciudad puede ser leída con la misma distancia extranjera con la que se viaja a través de un libro” (2014; la traducción es mía).

Mirar a través de una ventana es, hasta cierto punto, como leer. Dentro del marco de una ventana, de una página, los eventos y su luminiscencia se articulan y despliegan en una sola composición, en un ritmo apreciable. Hay una especie de sintaxis de la ventana, la cual quizá vuelve legible ese exterior. Algunas líneas que leemos y releemos son como subtítulos de la ciudad –presentimientos grabados en el asfalto [...] Mis subtítulos de la ciudad no la simplifican o explican, pero se mueven hacia su catastrófica belleza (Luiselli, 2014; la traducción es mía).<sup>12</sup>

Además de la biblia declarada que Luiselli encuentra en el libro de Le Corbusier, la autora ha acumulado en su biblioteca diversos textos que son una reflexión del espacio, en particular, de las ciudades. Explica que la primera vez que descubrió Nueva York, decidió las lecturas que fungirían de telón de fondo de su experiencia urbana; deseaba leer y repetir las líneas de Ezra Pound, T.S. Eliot, Arthur Cravan, Mina Loy y Louis Zukofsky hasta que quedaran impresas en las banquetas y con ello pudiera “reorganizar el mapa mental de la ciudad de acuerdo a los libros: ‘bibliografía como cartografía’” (2014; la traducción es mía).<sup>13</sup> Esta experiencia de leer la ciudad a través de los libros (o leer los libros al ritmo de la ciudad) es una actividad presente en *Los ingravidos*, desempeñada por la narradora personaje quien camina con Emily Dickinson, William Carlos Williams, Louis Zukofsky, Charles Olson. Así, la estación del metro ubicado en la calle 116 pertenece a Dickinson (unidad (8), apartado 3.2):

*Presentiment –is that long Shadow– on the Lawn*  
*Indicative that Suns go down–*  
*The Notice to the startled Grass*  
*That Darkness –is about to pass–.*

En su artículo para *The New Yorker* explica que, si bien este poema de Dickinson establece una temporalidad –el tránsito de los días–, Luiselli lo percibe desde el espacio: alguien que mira, una ventana, un interior y un exterior. La proyección de una sombra que “modifica al espacio” (2014; la traducción es mía).

---

<sup>12</sup> Al decir “presentimientos grabados en el asfalto” hace alusión a dos menciones previas: la primera es una cita de Le Corbusier que está grabada sobre una banqueta en Battery Park que dice “Cien veces he pensado: Nueva York es una catástrofe, y cincuenta veces; es una hermosa catástrofe” (1964: 90; la traducción es mía). La segunda es un poema de Emily Dickinson, del que hablaremos a continuación.

<sup>13</sup> No está de más aclarar que ella misma reflexiona sobre quién era en el pasado, un otro yo, pretencioso, programático, quien leyó en abundancia a Zukofsky sin realmente entenderlo.

*Where You Are* (2013) es un trabajo colectivo en el que participa Valeria Luiselli con su relato “Swings of Harlem”.<sup>14</sup> La intención es hacer mapas, principalmente literarios; en el caso de Luiselli, narra sus vagabundeos urbanos por los columpios de Harlem; cada parque es un apartado cuyo título es la dirección, cada paseo borrosamente ilustrado por polaroids veladas.

Su libro de ensayos *Papeles falsos* (2010) encierra también algunos mapas, y con ellos, su conciencia de lugar. En “Mancha de agua” habla del trazado fluvial de ríos de la ciudad de México, ya secos y convertidos en avenidas; teje un mapa a partir de los mapas de diversas épocas de una ciudad que ya no luce como en ninguno de ellos.<sup>15</sup> En “Dos calles y una banqueta” explora el término *saudade* mientras recorre la colonia Roma en bicicleta (de nuevo la bicicleta, de nuevo el movimiento en el espacio): “las calles, las banquetas cuarteadas, los muros leprosos, la tristeza concreta: la saudade, el punto y el puente donde comienza la ficción” (2010: 55).<sup>16</sup> En una especie de triángulo urbano conformado por la ciudad de México, Venecia y Nueva York, Luiselli observa el exterior como una extranjera que no forja su identidad a partir de un país, aunque siempre está en proceso de apropiárselo. Escribir las ciudades y leerlas como si fueran libros son dos actividades paralelas en las que se centra Luiselli.

## 1.2 El contexto de producción

La consideración generacional no se restringe a una casualidad biológica. Es una herramienta de clasificación que asume lo relevante de la interacción del individuo con su entorno en un tiempo-espacio particular. Somos individuo y colectivo; no podemos ser el uno sin lo otro. A la sombra de qué herencia, con qué lenguaje en común, en cuál de todas las crisis nos toca crecer. Somos nuestras circunstancias, “pero no una circunstancia externa y ajena a mí, sino una circunstancia constituyente” (Vázquez Medel, 2003: 22). Si se piensa en términos del dialogismo bajtiano, la época y las circunstancias socio-históricas determinan con quiénes y sobre qué se dialoga y, por lo tanto, qué fibras alimentan la literatura de una época. Esto no significa, claro está, que se deba pensar en la división generacional como algo inamovible ni en sus integrantes como partes de

---

<sup>14</sup> En este proyecto, comparte la edición con Peter Turchi, autor que ha trabajado sobre cuestiones de espacialidad y a quien citaremos en el siguiente capítulo. En esta ocasión, Turchi presenta “The Map of the Roads Not Taken”, que es en realidad, una narración sobre el proyecto para realizar dicho mapa.

<sup>15</sup> “En el fondo, un anatomista y un cartógrafo hacen lo mismo: trazar fronteras ligeramente arbitrarias en un cuerpo cuya naturaleza se resiste a los bordes determinados, a las definiciones y límites precisos” (Luiselli, 2010: 28).

<sup>16</sup> Resulta apropiada la traducción de *Papeles falsos* (2010) al inglés, publicada por Coffee House (2014): *Sidewalks* (Banquetas).

grupos homogéneos. Pero sí que “existimos en redes relacionales en las que lo individual es, en gran medida, una construcción comunitaria social, al tiempo que lo social es interacción viva y dinámica de individuos en cuyo seno se construye, se preserva y se transforma el sentido (Berger-Luckman)” (Vázquez Medel, 2003: 25).

### *1.2.1 El pasado inmediato: el crack y generación del umbral*

Para ubicar a Luiselli dentro del panorama literario nacional, habría que comenzar por abordar de manera breve la literatura de los últimos veinte años, aquéllos que de manera clara desisten de la búsqueda nacionalista para declararse ciudadanos del mundo: el *crack*. “Los autores del *Crack* tienen como patria la literatura y sus referentes no se encuentran en México o Europa, sino en los libros producidos por los autores que los han influenciado” (Volpi, 2006: 88). El evento ya es conocido: 1996, ciudad de México; Ignacio Padilla (*Si volviesen sus majestades*), Jorge Volpi (*El temperamento melancólico*), Eloy Urroz (*Las rémoras*), Ricardo Chávez Castañeda (*La conspiración idiota*) y Pedro Ángel Palou (*Memoria de los días*) presentaron de manera conjunta sus respectivas segundas novelas, junto con un manifiesto. Que si presunción, que si (mal interpretado) parricidio, que si ardid publicitario, que si desdén a un bagaje cultural muy nuestro. Las reacciones iniciales tuvieron que recalibrarse tras los premios internacionales y las reimpressiones. A la manera de las vanguardias literarias, proclamaron sus qués y sus porqués. La identidad nacionalista: una vez consolidada deja de ser necesario seguir ratificándola. Más aún: el brillo se opaca, se craquela. Los rasgos se desgastan de tanto repetirlos. El nacionalismo cultural convertido en estampa de papelería. Al realismo mágico se le deslava la magia de tan recurrente estilo, el cual parece más bien haberse convertido en un requisito editorial. En el manifiesto, Padilla (1996) pregona el “cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico”. Diez años después, Volpi insiste: “En nuestros días la literatura latinoamericana es un cadáver embalsamado que sólo unos pocos académicos nostálgicos se empeñan en preservar” (2006: 90).

A la par, se encuentran aquellos escritores que Mauricio Carrera denomina como la *generación del umbral*, es decir, los escritores mexicanos nacidos entre 1955 y 1969.<sup>17</sup> Entre

---

<sup>17</sup> Bautizados por Carrera en el prólogo de *Cuentos sin visado* (2002). Posteriormente, recupera el término en “Del panteón al beyond: nociones y tendencias de la nueva narrativa del norte” (2010).

estos, encontramos a Ana Clavel, Ana García Bergua, Rosa Beltrán, Eduardo Antonio Parra, Cristina Rivera Garza, Mario Bellatin, Juan Villoro, David Toscana. Tanto el *crack* como la *generación del umbral* son equiparables a *los contemporáneos* en cuanto a su búsqueda de universalidad y de experimentación formal. Paridos por la desesperanza, renacen renovados, “forman la generación del Ave Fénix [...] Así como la generación de Contemporáneos conformó un grupo de náufragos del porfirismo, la generación de los ‘Noventeros’ configura a los náufragos del régimen revolucionario” (Coronado, 2011: 167).<sup>18</sup> Clavel toma la estafeta del término *generación del umbral* para ponderar ese salto al vacío que emprende cada uno al llevar hasta el límite sus apuestas narrativas:

Fatalmente posmodernos, hijos de una desilusión que borra todo idealismo, ejercitan una libertad imaginativa en territorios liminales que, hoy más que nunca, dan cuenta de nuestras complejidades y nuestras crisis. Esta condición liminal, bordeante, muchas veces transgresora, se vincula con la manera en que cada uno renueva o rompe los contratos con una tradición más allá de fronteras geopolíticas y de la lengua (Clavel, 2004: 85).

### *1.2.2 Los vecinos literarios: la generación inexistente*

Tras la *generación del umbral*, los más jóvenes. Como el último eslabón de la cadena posmodernista, están los autores nacidos en los setenta y ochenta, aquéllos que comenzaron a publicar en el nuevo milenio, cuyo escritores muestran que “la pluralidad es la única nota dominante de nuestra caótica contemporaneidad” (Saldaña París, 2012: 11). En 2004, por motivos más bien extraliterarios, Geney Beltrán Félix estableció los términos *generación de la crisis* y *no generación*: “la No generación de escritores nacidos a partir de finales de la década de 1960 es la constatación de que es ésta una tierra huérfana. Se trata de una circunstancia reiterada: el aprendizaje del fracaso. Crecimos en un país en continua Crisis e irreversible debacle” (2004). El artículo se titula “Historias para un país inexistente”. Según Jaime Mesa, retomando el título del artículo de Beltrán Félix, no es tanto el país el que se deshace entre las manos de los pobladores hasta no existir. Más bien son los escritores que aún no lo son del todo, al menos no hasta que logren ratificarse; así llega la etiqueta de *generación inexistente* porque “empieza a

---

<sup>18</sup> Coronado denomina “Noventeros” a los autores que publicaron su primera obra importante en la década de los noventa.

hablarse de una generación que aún no existe, que aún no ha hecho nada para demostrar su valía (porque un puñado de primeras novelas o segundas o terceras no es obra) y que simplemente se agrupa por haber nacido en los años setenta” (2008). Ya Rafael Lemus había dicho que “hay una nueva generación y aún no se justifica. Una generación recortada, en el tiempo, con torpeza: compuesta, sencillamente, por aquellos escritores nacidos en los años setenta. Un corte burdo y, acaso por eso mismo, efectivo” (2007: 38). González Boixo también hace uso del término, en un tono acaso menos favorecedor: “perciben [...] que la renovación narrativa que desearían hacer ya fue realizada por sus predecesores, de ahí su carácter ‘inexistente’” (2009: 16).<sup>19</sup>

El nombre de *generación atari* duró poco; rescatado brevemente por Pablo Raphael (2011), fue en un inicio utilizado en la novela *Temporada de caza para el león negro* de Tryno Maldonado.<sup>20</sup> Bautizados a partir del videojuego que en los setentas era alta tecnología y ahora es pieza de museo; un nombre apropiado: un objeto de entretenimiento, un artículo enajenante, una marca en la época en que las transnacionales gobiernan (como la *generación nocilla* en España). El propio Maldonado retoma y le saca brillo al término de *generación inexistente*, titulado así dos artículos suyos. En ellos, explica que no es por la obra aún no escrita, sino por la reticencia a denominarse como grupo: “reacios a identificarse como colectividad dentro de aquel viejo concepto de generación gassetiano” (2013).

También han sido llamados “generación negada” (sus mismos integrantes se niegan a serlo); [...] “huérfana (sin patriarca literario, lejana incluso del postboom y del Crack, sin guía capaz ni ruta trazada)” (De la Garza, 2012). Nombres sintomáticos: surgen de la negación –lo que falta, lo que no hay, lo que no son–; es de suponer que conforme la trayectoria de sus integrantes se consolide, serán denominados acorde a ello. Apelo al rescate del término *generación araña*, bautizada así por Rafael Gumucio a partir de una comparación metafórica de Jonathan Swift (vía Marc Fumaroli, *Las abejas y las arañas*, 1705) en que establece que hay dos tipos de escritores: mientras la abeja se recorre el campo de flores y poliniza, la araña teje con lo que sale de su propio estómago. No es tiempo de abejas, dice Gumucio, no podría serlo con las calamidades que

---

<sup>19</sup> Maldonado (2013) considera que *La muerte de un instalador* de Álvaro Enrigue (Premio Primera Novela Joaquín Mortiz, 1996) es la novela con la que se inaugura el conjunto de la obra literaria de la *generación inexistente*. Nacido en 1969, reside entre dos generaciones, existe en el umbral. La historia gira en torno a un artista sometido por el mecenas que lo compra; no a su obra, sino al hombre: si el arte está en venta, el artista también. Enrigue hace un retrato cáustico del ambiente artístico de México; una mirada incisiva, algo paródica y un tanto cruel.

<sup>20</sup> Palabras de un personaje, crítico de arte: “pareciera que la generación a la que pertenece la nueva camada de artistas mexicanos, simplemente no ha aprendido de sus mayores porque el Atari les quemó el cerebro” (Maldonado, 2009: 22).

esta generación atestigua. Las flores son carnívoras, los jardines están devastados. “Fatalmente araña, mi generación –en política, en literatura, en periodismo– se ha especializado en tejer redes. ¿Para atrapar qué? Sospecho que la soledad de este jardín es tan grande que sólo puede pretender atraparse a sí misma, devorar su propio cuerpo” (2010). Fatalmente araña, fatalmente posmoderna.

Chimal plantea que la primera etapa de escritura de la generación inexistente tuvo como común denominador dos temas centrales: “el tiempo y la memoria, y todas las historias desembocaban en la misma idea de un daño o una pérdida: en angustia ante el existir en un mundo donde ya nada es posible y sólo se puede repasar lo que fue, lo ya irremediable, lo que no y lo que nunca” (Chimal, 2011); obras perdidas en los círculos más reducidos: *Marcos’ fashion* de Edgardo Bermejo (1997), *Tránsito obligatorio* de Alejandra Bernal (1995), *Los extraditables* de Marcela Rodríguez Loreto (1999). De esa primera tanda de obras, las que aún se conservan en la memoria son *No volverán los trenes* de Andrés Acosta (1998), *La risa de las azucenas* de Socorro Venegas (1997), *Y por qué no tenemos otro perro* de José Ramón Ruisánchez (1997); todas del Fondo Editorial Tierra Adentro.

Autores considerados parte de la nómina generacional: Heriberto Yépez, Alberto Chimal, Julián Herbert, Juan José Rodríguez, Yuri Herrera, Guadalupe Nettel, Antonio Ortuño, Carlos Velásquez, Luis Felipe Lomelí, Bernardo Esquinca, Emiliano Monge, Rafael Lemus, David Miklos, Bernardo Fernández BEF, Daniela Tarazona, Allan Paul Mallard. Y Valeria Luiselli. Algunos de éstos producen literatura de la frontera, pero otros no. Al menos de la frontera se hace patria: lo pocho y lo limítrofe son rasgos de identidad, puntos de encuentro.<sup>21</sup> Los otros, en sus países de un solo habitante, van llenando un mapa de colindancias tímidas. De simpatías literarias aunque no de rasgos compartidos (o al menos eso proclaman). No hay un sabio jefe de tribu que contribuya a reunirlos alrededor de la fogata, y no parecen echarlo en falta: “ésta es la primera generación que comenzó a escribir y publicar sin la sombra de una figura patriarcal y hegemónica [...] Para esta generación ya no es *cool* cometer parricidio simplemente porque no hay contra quién hacerlo”. Hijos del Tratado de Libre Comercio y del internet, producen “una literatura

---

<sup>21</sup> La literatura de la frontera evoca de inmediato una colindancia geográfica que es a su vez la clausura de un espacio. Sin embargo, ahí donde en términos migratorios llega a ser infranqueable, culturalmente se presenta elástica; el spanglish puede ser visto como una concreción lingüística de esa plasticidad: “un espacio re-semantizado por las interrelaciones lingüística y discursivas, por la heteroglosia, lo contracultural, lo alternativo, lo urbano, lo fuera del *mainstream*” (Galland, 2012). Entre este grupo de escritores están Heriberto Yépez (1974), Julián Herbert (1971); les preceden Eduardo Antonio Parra (1965), Luis Humberto Crosthwaite (1962), Élmer Mendoza (1949), Gabriel Trujillo Muñoz (1958), entre muchos otros (Palaversich, 2005: 171).

despojada de ideologías y patriotismos impostados, pero que no pretende hacerse pasar por cosmopolita o universal” (Maldonado, 2008).

De acuerdo a De la Garza, la mayoría de estos escritores se mueven dentro de ciertos convencionalismos narrativos aunque con mecanismos metaliterarios constantes. Asimismo,

el extrañamiento parece una constante en la narrativa de esta generación, extrañada, para empezar, de sí misma. Hay una búsqueda de alteridad con la esperanza de la develación de algún misterio capaz de trastocar su realidad en otra, acaso más libre o más delirante, menos gris y mediocre, más vivible y literaria (De la Garza, 2012).

Las generaciones se han desmenuzado aquí para plantear, aunque sea de forma breve, las etapas más recientes de la literatura mexicana. Cada una, como vimos, cuenta con sus rasgos específicos. Sin embargo, coinciden en que lo mexicano y la identidad nacionalista ya no representan al escritor actual, no al menos la noción de un país que ya no existe; en el límite, de pie en el borde, podemos asomarnos a otro México. Al de las fronteras difusas, los puentes cibernéticos, la novela cada vez más híbrida y multigenérica.

### *1.2.3 Breve nota: del modernismo al posmodernismo*

Lo fragmentario, intertextual y metaficcional son características asociadas al posmodernismo.<sup>22</sup> No que éstas no existieran previamente, claro está. El escritor posmodernista no pretende encontrar algo nuevo, ni en forma ni en contenido. La resignación es un prefijo. No son modernistas, el artista no busca originalidad: “está de alguna manera imbuido de la duda de que se pueda decir algo nuevo y de la idea de que todo discurso es, en realidad, un recuento”; en el posmodernismo tampoco creen que el arte cambiará al mundo, así que deciden “ocuparse menos de la realidad y más del arte, estar vuelto menos hacia el mundo y más hacia su dominio específico” (Pavlicic, 2006: 89-90).

El posmodernismo no rompe con el pasado: “el arte modernista no necesita del pasado, excepto como objeto de oposición [...] la conciencia dominante del Posmoderno [...] es la

---

<sup>22</sup> De hecho, Plett manifiesta que “el texto posmodernista ideal es [...] un ‘meta-texto’, esto es, un texto sobre textos o sobre textualidad, un texto autoreflexivo y autoreferencial, que tematiza su propio estatus textual y los mecanismos en los que se basa” (Plett, 1991: 215).

conciencia de la presencia del pasado en el presente y de que el pasado participa muy vivamente del presente” (Pavlicic, 2006: 89). Es justamente en su relación con el pasado que recae, en buena medida, la distinción: “las diferencias [...] hay que buscarlas en su actitud hacia el pasado [...] el modernismo se esfuerza por romper con el pasado, y el posmodernismo, por incluir dentro de sí el pasado” (Pavlicic, 2006: 88). Esa generación de hijos del desencanto –como los nombra Clavel– renuncian a incidir sobre los problemas actuales, no subliman el rol del arte: “la misión de la literatura no es influir, sino simplemente existir. Su misión no es social, sino individual: cada cual halla en ella lo que quiere y puede” (2004: 100).

Pavlicic establece las diferencias entre la intertextualidad empleada durante el modernismo y aquella presente en las obras posmodernas. El modernismo avanzaba con aires de cambio y renovación, sus autores creían que el mundo podía transformarse a través de las obras. El posmodernismo comprende que la expresión literaria –y el arte en general– no tiene tal poder y se centra en mirar hacia dentro, al universo literario. Asimismo, “la obra modernista se vincula con una obra en concreto, estableciendo una relación frontal con una obra reconocida que da a entender la importancia de lo que el autor modernista pretende lograr”, mientras que el posmodernista no confronta sino incluye: “a todo se le da lugar, todo lo pasado explica el presente” (2006: 91). Al incorporar un texto anterior, el autor modernista busca atribuirle nuevos significados a su obra (siempre anteponiendo a la propia), mientras que el posmodernista encuentra en la intertextualidad una forma de sumar su obra a los significados ya existentes. “En el modernismo se afirman lo nuevo y la novedad de lo nuevo; en el posmodernismo, lo viejo y la eternidad de lo viejo” (2006: 94).

### 1.3 Gilberto Owen, escritor contemporáneo

Gilberto Owen nació en 1904 en El Rosario, Sinaloa; mismo año en que se inauguró el metro de Nueva York.<sup>23</sup> Del padre no obtuvo ni el apellido. O en todo caso, obtuvo su ausencia, un hueco que se abrió demasiado pronto. De su progenitor, Owen escribe: “Mi padre era irlandés y gambusino; de lo primero he heredado los momentos de irascibilidad, disimulados por un poco de humorismo, y de lo otro la sed y manera de buscar vetas nuevas en el arte y en la vida, no sé si compensada por hallazgo alguno” (1979: 197). La figura del irlandés gambusino tiene un cierto magnetismo para Owen, ya que aparece tanto en *Novela como nube* como en *Sinbad el varado*.

Su nombre era Gilberto Estrada, hijo de Margarita Estrada. En algún momento comenzó a firmar con una O. tras el nombre, la cual más tarde terminó por ser Owen.<sup>24</sup> Propenso a entrelazar la ficción con su realidad, hay diversos datos autobiográficos que constantemente se hacen neblina en palabras de Owen. Que si nació en una fecha u otra, que si concluyó o no la preparatoria. “Creador de una mitología íntima sumamente elaborada” (Sheridan, 2003: 153), mezcla la biografía con la leyenda: “como Nerval, Owen nos da ciertos acontecimientos y ciertas obsesiones de su vida personal aureolados de un prestigio casi mágico, de una especie de misteriosa significación cifrada” en que Owen –como Nerval– “no ‘poetiza’, sino ‘mitifica’” (Segovia, 2001: 26-27).<sup>25</sup>

Otros se hacen cargo de recuperar capítulos de su vida con algo menos de ficción: Inés Arredondo cuenta que tras la muerte del padre, él, su hermana y su madre se mudaron a Mazatlán y después a Zirahuén, cuyo lago hizo acto de presencia en sus primeros poemas de *Desvelo*.<sup>26</sup> Después de su tiempo en tierras michoacanas, emigraron a Toluca (Sheridan, 2003: 235), donde

---

<sup>23</sup> “Quisiera presentarte a mi subway. Tenemos la misma edad, dicen unos carteles que he visto, nacidos tú, él, Salvador y yo en 1904, déjame decirnos generación de sub bueyes, fácilmente muertos”, escribe en una carta a Xavier Villaurrutia del 22 de abril de 1929 (Owen, 1979: 263-264).

<sup>24</sup> Ver programa televisivo *Letras de la diplomacia* (2015). También Anthony Stanton: “gracias al descubrimiento del acta de nacimiento de Owen, sabemos que fue hijo natural y es posible que nunca haya conocido al padre” (2008: 746).

<sup>25</sup> Y hasta ahí la similitud con Gérard de Nerval, advierte Segovia, “porque lo esencial, es decir, lo que de personal e insustituible nos comunican uno y otro, no podría ser más diferente, aunque sólo fuese por la diferencia de épocas, de medios y de temperamentos” (2001: 27).

Inés Arredondo expresa: “el hacer mitología no entra solamente en la obra sino en la vida de Gilberto Owen. Vivía mitologizando, mitologizándose” (2012: 135).

<sup>26</sup> Me pregunto si la “Isla de la Doncella que aún Aguarda”, verso final del “Día diecisiete: Nombres” de *Perseo vencido* (“Sinbad el varado”) hace referencia a la isla de Zirahuén o será esa apenas isleta en Yuriria, Guanajuato (“O en Yuriria veré la mocedad materna, / plácida y tenue antes del Torbellino Rubio”; primer verso del mismo poema).

ingresó al Instituto Científico y Literario.<sup>27</sup> Esto lo acercó a la ciudad de México no sólo de manera geográfica, sino porque ahí fue donde el presidente Álvaro Obregón escuchó a Owen dar un discurso en su secundaria; Obregón lo contrató para que le hiciera el resumen diario de noticias y permaneció trabajando para la Secretaría de la Presidencia hasta antes de partir a Nueva York con un cargo diplomático.<sup>28</sup>

Owen conoció a Jorge Cuesta cuando ambos estudiaban en la Preparatoria Nacional en la ciudad de México. La amistad con Cuesta comenzó en 1923 con una expulsión del salón de clases y se prolongó más allá de la expulsión de la preparatoria (Sheridan, 2003: 151 y 241); “cultivó la amistad como una religión tan fuerte como aquella otra –la católica– en que creció y la cual nutrió poderosamente su poesía” (Quirarte, 2005: 78).<sup>29</sup> La amistad y la religión: dos ejes que atraviesan su vida e impregnan su obra. Una religión contrastada: el peso de las tradiciones de su país y la formación recibida, pasada por “la libre invención de un poeta escéptico y relativista, enamorado de su propia idiosincrasia” (Stanton, 2008: 747). En una carta a Elías Nandino (1951) escribe: “Dios es mortal y lo son los ángeles, y lo son los Xavieres Villaurrutias y los Elías Nandinos. Aunque ellos no lo crean, y uno en el cielo y el otro bajo el cielo de México me juzguen pedante e ingrato. Porque yo soy su conciencia teológica” (Owen, 1979: 290).<sup>30</sup>

“Por Villaurrutia, después, conocimos a todas las *soledades* que formaron ese grupo que indistintamente llaman de *Ulises* o de *Contemporáneos*, dentro del cual Cuesta se situó desde luego como su crítico más escrupuloso y exigente” (Owen, 1979: 242). Se refiere, claro, a la revista *Ulises*, fundada por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, publicada entre mayo de 1927 y febrero de 1928, y a la revista *Contemporáneos*, que se publicó de 1928 a 1931, a la que este grupo debe su nombre. Owen participó con obra suya en algunos de estos 43 números.

---

<sup>27</sup> De sus años de escuela en Toluca, Owen escribe “fui eso que llaman librepensador, me hice bachiller, dirigí una biblioteca en la que había más de Teología que de Física, me gradué de maestro de escuela, hice versos gongorinos y salté a México” (Owen, 1979: 197).

<sup>28</sup> Hay quienes no consignan su paso por Zirahuén, y en cambio aclaran que el discurso dado al presidente Obregón se realizó en Zitácuaro, Michoacán, adonde fue a dar Owen por parte de su escuela (*Letras de la diplomacia*, 2015).

<sup>29</sup> “Porque nos asfixiaba, aquella tarde, como nunca, la mordaza del aula, y porque aquel profesor hablaba y hablaba monótono e insípido, repitiendo cosas que ya sabíamos, adormeciendo a los más e irritándome a mí, cuando pronunció el disparate comenté en voz alta: ‘¿Cómo iban a caminar esos ejército, *día y noche*, bajo los rayos del sol?’ El silencio de segundos que siguió a mi impertinencia se rompió de pronto, cuando mi compañero de la izquierda se echó a reír. Ruidosamente, con una áspera risa, echando la cabeza hacia atrás. Y luego el dómine: –Los señores Owen y Cuesta se servirán abandonar el salón. El rector será notificado. Fue la primera vez que oímos nuestros nombres asociados, y ahí se inició una amistad que después de largos lustros de mi destierro iban a dejar languidecer irremediadamente, pero que nunca di ni daré nunca por muerta” (Owen, 1979: 240-41).

<sup>30</sup> Volveremos a esta “conciencia teológica” al analizar el poema “Autorretrato o del *subway*” (unidad (6), apartado 3.1.2), presente en *Los ingravidos*.

“Las soledades que formaron ese grupo” de las que habla Owen evoca el “grupo sin grupo” acuñado por Villaurrutia: “Individuos que coinciden en un momento, preserva cada uno su propia idiosincrasia, estilo y materia temática con el celo de un héroe solitario que sólo de vez en vez coincide con sus semejantes” (Sheridan, 2003: 165). Las amistades de Cuesta y Villaurrutia, durante esos años en particular, fueron las más formativas: “Cuesta registró durante esos cuatro años las lecturas de su amigo (Gide, Marx); Villaurrutia lo estimulará en su trabajo poético” (Sheridan, 2003: 156). Lectores también de Góngora, Juan Ramón Jiménez, Ramón López Velarde, Paul Valéry.<sup>31</sup> “A la sombra de Juan Ramón” (Owen, 1979: 198) escribió *Desvelo*, aquellos poemas, primeros en escribirse y últimos en publicarse, no sin antes haber ensayado con unos versos gongorinos –aunque “pronto abjuré, no de mi amor a Góngora, sino de mi ligereza ante lo más ancho de ese amor” (1979: 204)–. De la amistad sólida de Villaurrutia, Cuesta y él mismo, Owen escribió: “hicimos versos y novelas, revisamos nuestros clásicos, y nos fomentamos los tres una infinita curiosidad viajera, una dura rebeldía al lugar común y una voluntad constante, a veces conseguida, de pureza artística” (1979: 198).

También de ese tiempo en México, previo a su partida a Nueva York, resalta *La llama fría* –la primera novela lírica del grupo–, “en un franco desafío a la estética realista que comenzaba a imponer la novela de la Revolución Mexicana” (Pérez Amezcua, 2011: 24); fue publicada en *El Universal Ilustrado* en su sección “La Novela Semanal” (6 de agosto de 1925). A este primer texto en prosa le siguió *Novela como nube* publicada por Ediciones de Ulises en julio de 1928, justo cuando Owen estaba dejando el país.<sup>32</sup> Escrita al mismo tiempo que *Dama de corazones* de Jaime Torres Bodet y *Margarita de niebla* de Xavier Villaurrutia, este periodo resulta ser el de “la prosa narrativa del grupo, único género en la gama de sus afanes que asumieron con alegría

---

<sup>31</sup> Sobre las más fuertes influencias del grupo, Tomás Segovia dice que “nutridos de la poesía de López Velarde [...], que les había dado el gusto de la libertad, de la audacia expresiva, de la paciencia y de la curiosidad, descubren al mismo tiempo, aisladamente o a través de los intercambios de la amistad, los movimientos de vanguardia, entre los cuales, en Latinoamérica, me parece que hay que destacar siempre de manera muy especial a Vicente Huidobro”. Segovia encuentra también clara la influencia de Juan Ramón Jiménez durante la primera etapa creadora del grupo –más sólida incluso en Owen–, aunque después habrían de liberarse e incluso rechazarlo: “esta reacción contra Juan Ramón Jiménez es sin duda uno de los rasgos dinámicos comunes de todo el grupo” (2001: 15); bajo la batuta de Cuesta, Owen termina por alejarse de tal influencia. Sin embargo, Segovia opina que Cuesta rechazó de Jiménez un lenguaje popular que Owen no acogía precisamente como tal, y más bien obtenía el ritmo de la lengua hablada; Cuesta no hacía tal distinción: “cuando habla contra la búsqueda del lenguaje popular no es que un poeta como Owen no busca el lenguaje popular, sino hablado, y no intenta traducir sus elementos, sino su ritmo” (2001: 16).

<sup>32</sup> El propio Sheridan (2011) dice después que *Novela como nube* se escribió durante su tiempo en Nueva York (2011: 200) pero nada en la correspondencia de Owen lo indica.

verdaderamente revolucionaria y actividad escritural ante la que sí proclamaron siempre una combatividad que corría pareja a su ánimo innovador” (Sheridan, 2003: 304-305).<sup>33</sup>

Owen mostró vocación para habitar la periferia. Actitudes suyas parecen confirmarlo: dejar México en el momento en que recibía la atención del grupo sin grupo; tener esa indisciplina perenne para velar por su propia obra, como “una señal congruente con su propio desarraigo y voluntad de marginación”; (Sheridan, 2003: 240). Owen el viajero: siempre en movimiento y extranjero hasta en su tierra. “El retrato que los Contemporáneos hacen tras la partida de Owen es el de un fantasma. La idea no le hubiera disgustado: si una figura recorre su poesía, es la de un ser desarraigado, de suprema elegancia espiritual. Universal y mexicano” (Quirarte, 2005: 81). Un paria por voluntad propia, “un desarraigado de sí mismo y solitario compulsivo” (Sheridan, 2003: 155). Aunque ya Vicente Quirarte nos ha advertido: no nos precipitemos en dibujarlo tan sólo como un personaje “de la bohemia o el artista marginal, incapaz de encontrar su sitio. Gilberto Owen es más atractivo por sus verdades: por lo que tuvo, lo que hizo, lo que se atrevió a arriesgar” (2005: 78).

Owen ingresa al cuerpo diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores como escribiente de primera en el consulado mexicano en Nueva York y decide irse del país “sin pensarlo mucho, fiel al impulso viajero que siempre lo dominó” (Sheridan, 2003: 312). Pese a sus fuertes vínculos de amistad, al amor profesado a Clementina Otero y su entusiasmo por el grupo sin grupo, deja México para no volver en más de una década. “Cuando se despide en la estación de Buenavista” cuenta con apenas 24 años pero es ya un autor de no poca experiencia: “dos breves e intensas obras narrativas experimentales [...], poemas en prosa radicalmente opuestos a la rica tradición ya existente en México y más próximos a la dislocación verbal iniciada por Rimbaud, continuada por Mallarmé y culminada por Max Jacob” (Quirarte, 2005: 83).

Su estadía de dieciocho meses en Nueva York comienza con su paso por el Hotel Pennsylvania (Quirarte, 2015: 65), desde donde le escribe a Clementina Otero el 5 de julio de 1928 (1982: 41) y a Xavier Villaurrutia el 6 de julio del mismo año, las primeras de muchas cartas (Owen, 1979: 259). En su correspondencia deja ver un deslumbramiento hacia la ciudad que prueba ser productivo en sus cartas, líricas a ratos. En ellas describe el paisaje urbano, le rinde tributo al metro expresado con cierta fascinación aritmética (que habremos de revisar en el

---

<sup>33</sup> Tales son las afinidades entre estas tres novelas que Sheridan especula sobre la posibilidad de que existiera un acuerdo entre los autores para escribir un “esquema narrativo semejante al de *A la sombra de las muchachas en flor* de Proust que, seguramente, fue su modelo” (2003: 305).

capítulo 3). “Autorretrato o del *subway*”, poema que resulta de su apreciación a la ciudad, fue publicado en la revista *Contemporáneos* (mayo 1929, IV, 12) y posteriormente incluido en *Línea*, edición que se logró por la mediación de Alfonso Reyes en 1930 en la Editorial Proa de Buenos Aires; de esta recopilación, éste es uno de los pocos poemas que no están escritos en prosa.<sup>34</sup>

Gilberto Owen conoció a Emilio Amero en Nueva York; para él comenzó a escribir un libreto cinematográfico inspirado en un juego mecánico de Coney Island llamado “Trip to the Moon”; lo que se conserva de éste es “Río sin tacto”, publicado inicialmente en la revista *Contemporáneos* (números 28 y 29, 1930) y posteriormente incorporado a *Obras* (1953 y 1979) como un poema en prosa. Un texto que en realidad no llega a ser libreto, plagado de imágenes surrealistas cuyo título “es metonimia de la luna: el río de luz que el satélite va trazando por la bóveda celeste, a la huella blanca de la luna, como un río, en el campo del cielo” (Sheridan, 2011: 200).<sup>35</sup> Al parecer, Amero le pidió a Federico García Lorca otro libreto. Owen y Lorca se habrán conocido en algún momento, entre junio de 1929 (tras la llegada de Lorca a Nueva York) y diciembre de 1929 (cuando Owen dejó la ciudad);<sup>36</sup> Amero no filmó ninguno de los guiones.<sup>37</sup>

Tras Nueva York, su camino laboral lo lleva brevemente a Detroit; un período de silencio se apodera de él, nada queda que sirva de testimonio de su vida, sus relaciones en esa ciudad o su

---

<sup>34</sup> También en *Línea* se incluyen poemas que ya habían aparecido en la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), editada por Jorge Cuesta, como “Sombra”, “Teologías”, “Alegoría”, “Viento”, “Maravillas de la voluntad”, “Interior” y “Poética” (Quirarte, 2005: 84).

<sup>35</sup> A Villaurrutia le escribe (26 de julio de 1928): “estoy haciendo, con Amero, una película. Creo que va a ser algo digno de mi grupo” (1979: 260).

Es hasta 2009 que Andrew Phelan recupera y publica en forma facsimilar el libreto completo bajo el título, de nuevo de El río sin tacto, Quail Creek Sheridan, 2011: 194).

<sup>36</sup> En *Los ingrátidos*, Owen y Lorca tienen una relación cercana. De acuerdo a Sheridan, nada prueba que fueran amigos: Lorca no menciona a Owen nunca y éste sólo lo menciona una vez en una carta a Josefina Procopio –escrita casi veinte años después–: “Yo he tenido amigos con los nombres más raros. Recuerdo que García Lorca me decía ‘Qué raro que me llamen Federico’ y yo a veces me ruborizo cuando tengo que confesar que me llamo Gilberto” (Sheridan, 2011: 197).

Hay una carta a Alfonso Reyes fechada tan sólo con el año: 1930, desde Nueva York pero eso tan sólo indica que no rompió sus lazos completamente con la ciudad. Considérese que Sheridan consigna que Owen deja Nueva York en el otoño de 1930 (2011: 199). La fecha está calculada considerando que su traslado a Detroit es del 11 de octubre pero éste no ocurrió inmediatamente: todavía hay una carta a Xavier Villaurrutia con fecha del 29 de noviembre de 1929 (Owen, 1979: 266-269). Dado que en febrero de 1931 es transferido de nuevo –esta vez a Perú– hace más sentido concluir que dejó Nueva York en diciembre de 1929 (Quirarte, 2004: 23).

<sup>37</sup> En 1998, Frederic Amat finalmente le dio vida al libreto “Viaje a la luna” de Lorca. En cuanto a “Río sin tacto”, en 1932 Carlos Mérida reseña en “Fotografía y cinematógrafo: Emilio Amero” el trabajo cinematográfico de Amero e incluye tres secuencias: el hombre en la luna, el hombre sobre un muro muy alto y el hombre que se cae de la luna (en efecto, muy inspiradas en el juego de Luna Park en Coney Island); sin embargo, no hay ningún otro registro de que en efecto se filmó (Sheridan, 2011: 195-198).

correspondencia con México.<sup>38</sup> En febrero de 1931 es asignado a Lima donde contrajo el “sarampión marxista”. Aún dentro del servicio diplomático viajó a Guayaquil en mayo de 1932, pero su apoyo a los apristas peruanos le costó, cuatro meses después, su “bien ganada destitución” (Owen, 1979: 244-245). A finales de ese año llega a Bogotá a dictar una conferencia sobre literatura política; se queda durante diez años. Colombia se vuelve su casa. O una larga pausa, porque este viajero no tuvo casa sino lugares pasajeros. A Villaurrutia le escribe “estoy improvisándoles, una literatura, un arte, un partido político, casi un mundo. Y sé que si lo logro me van a correr también de aquí. Me iré a Panamá, a Chile, a Cuba, qué se yo. A hacer lo mismo, a pensar en México –tú, mis amigos es México– Cada día más lejos, más en la fábula” (1979: 269). Aunque manifestara desarraigo, o casi una proclividad para partir, llevó a cabo el tipo de actividades que sirven para echar raíces: no sólo fue colaborador para los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador* y abrió (en 1936) una librería, sino que se casó y tuvo dos hijos. Hay poco sobre la relación con su esposa; de suegro, obtuvo un general. Sus hijos tuvieron el acierto de nacer en domingos cuatro (Arredondo, 2012: 136), como su padre (“todos los días 4 son domingo / porque los Owen nacen ese día” escribe en “Sinbad el varado”, 1979: 71). Por los hijos, cuando el matrimonio se disuelve años después y ellos se van a vivir a Nueva York, Owen recupera de manera intermitente el vínculo con esa ciudad. Pero eso ocurre después. En 1942, el poeta deja Bogotá y regresa a México, donde más que un retorno a casa, es un asomo a la periferia: “cuando llega a México es un perfecto desconocido, como no fuera para Villaurrutia y algún otro”. Colabora con *El hijo pródigo*,<sup>39</sup> hace traducciones, vive en un pequeño cuarto en la esquina de Paraguay y Brasil. Aficionado siempre a la bebida, ésta se convierte en un hábito en constante aumento de entonces hasta el final de sus días; convive poco y sólo desde la cantina o el bar (Arredondo, 2012: 142). Años después, las palabras escritas a Margarita y José Rojas Garcidueñas, pueden leerse como una referencia a su soledad: “Yo tuve amigos, en la Edad Media, que me enseñaron cómo debe escribirse. Ellos lo hacían bastante bien. Pero yo me quemé mucho más cuando escribo (Owen, 1979: 294).

---

<sup>38</sup> Lo que queda, escrito desde Bogotá a Alfonso Reyes el 14 de marzo de 1933, es el registro de que el poema “Sinbad el varado” nació en Detroit: “Tengo, de cuando sólo me interesaba la pura danza pura, un poema largo: “El infierno perdido”; no sé si publicarlo. Se lo enviaré en consulta. La vida de Simbad, que empecé a escribir, danza también, hace tres años” (Owen, 1979: 278). Éste es parte de *Perseo vencido* –publicado por primera vez en 1948 por la Universidad de San Marcos en Lima, Perú– y es “uno de los libros capitales de nuestras letras” (Quirarte, 2005: 79).

<sup>39</sup> Revista literaria mensual, publicada de 1943 a 1946. Octavio García Barreda era el editor; el consejo de redacción estaba conformado por Celestino Gorostiza, Alí Chumacero, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Rafael Solana y Gilberto Owen (Enciclopedia de la literatura en México, s/f).

En 1947, Owen es nombrado agregado cultural *ad honorem* y asignado a la ciudad de Filadelfia, el último lugar que habitó y desde el cual pudo visitar Nueva York en diversas ocasiones. Murió de cirrosis hepática en enero de 1952. “A lo largo de los 48 años de su existencia, tan breve como intensa, Gilberto Owen se impuso el tono elegido para su poesía y el resto de sus actos vitales: un acento aparentemente menor, de *fotografía desenfocada*” (Quirarte, 2005: 78).

En Luiselli y Owen encontramos la extranjería compartida: ser mexicano en otro lado casi de tiempo completo. Geografías fragmentadas a modo con las características de *Los ingravidos*. Los fragmentos que componen la novela entretienen lo intertextual –no sólo lo oweniano, sino lo de otros– y con ello se enfatiza el carácter metaficcional. Dos voces entrelazadas que hacen de aquella ciudad y aquel medio de transporte la música de su danza.

## CAPÍTULO 2. INTERTEXTUALIDAD Y ESPACIALIDAD

La intertextualidad “escapa de todo consenso”, nos dice Marc Angenot (1997: 47). No se pretende aquí abarcar todas las definiciones ni todas las posturas en torno al término; se aspira en todo caso a plantear de forma somera las circunstancias de su surgimiento, así como los dos grandes polos desde los que se percibe: desde una perspectiva universal en que la intertextualidad es visto como rasgo constitutivo de todo texto, y desde un punto de vista centrado en presencias textuales específicas.

La espacialidad literaria sostiene una relación coreográfica y no meramente escenográfica (Caballero, 2011) con las acciones y los personajes, por lo que contribuye a la construcción de sentido en la obra (Bourneuf y Oullet, 1985: 116). Aquí interesa plantear que la relación de los personajes con una ciudad específica –así como la participación de los pre-textos que la refractan– configuran una representación cartográfica que permitirá descubrir el valor conferido al espacio.

La búsqueda de una espacialidad intertextual será apuntalada por las categorías cualitativas que ofrece Manfred Pfister (2004). Si bien este autor las ofrece como una estrategia que vuelva operativa a la intertextualidad –partiendo de lo específico y conservando el componente universal–, aquí se plantea la posibilidad de aplicarlas como categorías de una espacialidad intertextual, bajo el entendido de que un espacio –en este caso, un metro en una ciudad en particular– se construye desde la intertextualidad.

### 2.1 Intertexto universal vs. intertextualidad específica

Desde hace más de treinta años, la intertextualidad viene mutando como concepto y moviéndose como herramienta metodológica, al grado en que por instantes puede resultar inmanejable; un término con una historia compleja como la que trae a cuevas la intertextualidad corre el riesgo de usarse tan imprecisamente como una muletilla crítica.

Renate Lachmann manifiesta que “el concepto de ‘intertextualidad’ ha adquirido en los últimos años dimensiones inquietantes: ramificándose conceptualmente, desbordándose terminológicamente. Ha surgido un gran número de subconceptos que se traslapan, que giran en

torno al fenómeno de la intertextualidad” (2004: 15).<sup>40</sup> Aquí nos centraremos básicamente en dos perspectivas: una de carácter universal que considera la intertextualidad como principio inherente a la existencia misma de los textos (más cercana, por tanto, al dialogismo), y otra en que se emplea de forma más restrictiva para señalar manifestaciones específicas (González Álvarez, 2003: 115).

Dos concepciones rivalizan entre sí: el modelo global del postestructuralismo, en el que todo texto aparece como parte de un intertexto universal, que lo condiciona en todos sus aspectos, y modelos estructuralistas o hermenéuticos más precisos, en los cuales el concepto de la intertextualidad es restringido a referencias conscientes, intencionadas y marcadas, entre un texto y textos o grupos de textos presentes (Pfister, 2004: 43).<sup>41</sup>

Para Laurent Jenny, el intertexto es entendido como “el texto que absorbe una multiplicidad de textos al tiempo que permanece orientado por un significado” (2011: 45; la traducción es mía). Igualmente, Barthes dice que “Proust es lo que me llega, no lo que yo llamo; no es una ‘autoridad’, simplemente un *recuerdo circular*. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida” (1993: 59); el intertexto como la suma de textos, no como el componente.<sup>42</sup> Asimismo, Charles Grivel considera al intertexto como la significación resultante: “el intertexto debe ser entendido como el proyecto de significación de los textos entre sí” (1997: 72). Lauro Zavala se manifiesta en el mismo sentido al decir que la intertextualidad “presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como

---

<sup>40</sup> Lachmann menciona términos relacionados con la intertextualidad tales como subtexto, hipotexto, hipertexto, anatexto, paratexto, intertexto, transtexto, texto en el texto, genotexto, fenotexto, metatexto, autotexto y texto implícito (2004: 16). A estos se agregan antetexto (Reis, 1985), exotexto (Pérez Firmat, 1978), intratextualidad (Riffaterre, 1980), paragrama e hipograma (Riffaterre, 1997), infratexto y extratexto (Angenot, 1997).

<sup>41</sup> Jean Ricardou se refiere a intertextualidad restringida para hablar de “relaciones intertextuales entre textos del mismo autor” (Dällenbach, 1997: 87); en el presente trabajo, *restringido* y *restrictivo* se emplearán indistintamente.

<sup>42</sup> La intertextualidad incita a la lectura como un acto no ingenuo, donde se presenta, no una acción lineal o “una correspondencia entre palabras y cosas, el paso de la letra leída a la cosa referida” sino el despliegue de códigos previos que traen consigo contenidos culturales (Villalobos, 2003: 138). “La actitud intertextual es [...] una actitud crítica, y eso es lo que la define” (Jenny, 2011: 37; la traducción es mía). Sin embargo, no todo es evocación consciente y deliberada sino que el lector puede experimentar “reminiscencias semienterradas” y participar así de ese “universo de los textos, en sí mismo ya en continuo movimiento y transformación” (Pfister, 2004: 38). Cada texto es individualizado por el lector, a la manera de una co-creación con el autor: “cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual” (Eco, 1979: 65).

producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado" (2006: 26-27). El intertexto enfatiza la interconectividad de todo texto con textos que le preceden.<sup>43</sup>

Heinrich Plett considera que la discusión es entre progresistas y tradicionalistas, los primeros siendo los de una concepción universal, y los segundos los que buscan las manifestaciones intertextuales precisas, más cercanos al estudio tradicional de fuentes e influencias. También están los anti-intertextualistas, que se oponen a ambos, a los primeros por su falta de científicidad y a los segundos porque no aportan nada nuevo (1991: 3-5).<sup>44</sup>

Renate Lachmann enfatiza la afinidad del dialogismo a la intertextualidad al realizar la separación entre una dimensión general de la dialogicidad, siendo ésta un componente inherente del texto como integrante del universo de textos, y una dimensión específica de dialogicidad que se manifiesta como un diálogo con textos ajenos (Pfister, 2004: 30).<sup>45</sup>

Charles Grivel se refiere a la intertextualidad como un concepto en bloque –que alude a las relaciones texto-texto– que debe ser diferenciado. La distinción que él realiza es entre clases intencionales y no intencionales de intertextualidad: “entre las primeras, diferenciaríamos la cita, la parodia, la toma de una fuente, la influencia, las ironizaciones. En cuanto a las segundas,

---

<sup>43</sup> Igualmente, Michel Arrivé se refiere a los intertextos como “un conjunto de textos que sostienen una relación de intertextualidad” (Jenny, 2011: 45; la traducción es mía), es decir, la presencia de textos previos: lo que en este proyecto denominamos pre-textos (Pfister, Plett 1991). En cambio, para Riffaterre el intertexto es el acervo con el que cuenta el lector a partir de su nivel cultural para conectar un texto con textos previos, mientras que la intertextualidad es la presencia de pistas detectadas por el lector (1980: 626; la traducción es mía).

<sup>44</sup> Graham Allen hace un breve recuento de algunos autores que rechazan lo que Julia Kristeva hizo con el dialogismo; la intertextualidad pierde de vista la manera en que el texto literario conecta con la estructuras ideológicas (John Frow), elimina la importancia del proceso histórico (Simon Dentith), resulta vaga en su relación entre el texto social y el texto literario (Jay Clayton y Eric Rothstein), la atención al género literario se disipa (David Duff), que la intertextualidad no toma en cuenta, a diferencia del dialogismo, la situación social –específicamente, las situaciones literarias– (Dentith), y el autor se convierte en un mero proceso lingüístico y textual (Jill Felicity Durey) (Allen, 2006: 56-60). Durey explica que, paradójicamente, el dialogismo ha provocado posturas dogmáticas monológicas, lo que puede ser el motivo del rechazo a la intertextualidad: “¿cómo es que una teoría [el dialogismo], cuyo defensor original creía en la apertura (Problemas 18), puede derivar a tal punto muerto?” (1991: 616; la traducción es mía). Sin embargo, Allen considera que la intertextualidad debe ser comprendida desde su momento de surgimiento, el París de los años sesenta en que se pugnaba contra la noción burguesa del significado autocontenido de los textos (Pfister, Plett), a diferencia del dialogismo que vio la luz como una respuesta de Bajtín contra la política cultural soviética postrevolucionaria de los años veinte, rígida y doctrinaria (2006: 60).

<sup>45</sup> Dialogizität: Desiderio Navarro (2004), al traducir a los teóricos alemanes aquí citados (Pfister, Lachmann, Plett, Broich), emplea el término *dialogicidad* en lugar del habitual *dialogismo*. Más adelante, al abordar y aplicar las categorías cualitativas de Pfister, se respetará la traducción asignada por Navarro (dialogicidad) aunque no hay diferencia tangible con el uso de dialogismo.

aunque son las más comunes y las más extendidas, debemos constatar que no han recibido nombres, salvo bajo formas peyorativas –y degradadas– del cliché, del estereotipo” (1997: 68).<sup>46</sup>

El título del presente apartado se toma prestado de “Concepciones de la intertextualidad” de Manfred Pfister donde manifiesta que si bien queda claro que la intertextualidad analiza las relaciones entre textos, lo que está en discusión es qué tipo de relaciones se observan desde este concepto (2004: 25). La discusión que el autor plantea resulta pertinente para asentar las perspectivas predominantes respecto a la intertextualidad, aquello que en palabras de Lachmann podría también denominarse intertextualidad manifiesta e intertextualidad latente (2004: 23).

Antes de abordar la discusión arriba comentada, se ofrece una breve recorrido que da cuenta de las condiciones en que Julia Kristeva acuña el término a partir del concepto de dialogismo de Mijail Bajtín.

### *2.1.1 Surgimiento de la intertextualidad: dialogismo bajtiano y Julia Kristeva*

Como ya es sabido, Mijail Bajtín aporta el concepto de dialogismo en su *Problemas de la poética de Dostoievski*, aparecido en 1929 en Leningrado. En esta obra, el autor declara que no es que la palabra permita “la comunicación dialógica” sino que “es dialógica por naturaleza [...] La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la *vida* de la palabra” (2005: 266-267). Cualquier discurso contiene las huellas de otro porque desde su concepción se toma en cuenta al interlocutor. No es tan sólo un código que enlaza a un emisor con un receptor, sino una experiencia refractada por un participante que considera al otro al momento de transmitirla, por lo cual “la palabra es un acto de dos caras” (Voloshinov, 1976: 108). Lo dialógico implica no sólo la palabra propia y ajena en relaciones lógicas y temático-semánticas, sino un autor, una “voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente. La reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona” (Bajtín, 2005: 268); la palabra, para ser discurso, es decir, enunciado, debe tener un emisor que toma en cuenta el puerto de llegada al momento de emitir su discurso, con lo que demuestra que la lengua no es tan sólo una suma de signos que penden en el vacío sino concreciones de nuestro ser en el mundo, de pie en esa frontera en que somos uno y el otro: una entidad psicosocial (Calsamiglia y Tusón, 1999).

---

<sup>46</sup> Charles Grivel dice que “el dialogismo es el instrumento de una estrategia intertextual” (1997: 64). Bien podría ser al revés, al menos desde la perspectiva restringida de la intertextualidad: la estrategia intertextual es la concreción del carácter dialógico de todo discurso.

Todo discurso remite a su emisor, considera al interlocutor y refiere al mundo (Ricoeur, 2003: 36). Por lo tanto, todo aquello que el lector puede inferir a partir de lo textual, es un diálogo sociocultural construido tanto sincrónica como diacrónicamente. Dado que no existe la palabra primera, la del significado unívoco, el discurso del autor no es único ni aislado, sino una coordenada más que existe en relación con un mapa extenso.<sup>47</sup>

La propuesta de Bajtín sobre el lenguaje como inherentemente dialógico viene a cuestionar el planteamiento saussureano que estudia la lengua como sistema y deja del lado el habla por accidental y asistemático; lo que Bajtín hace es reincorporar lo que Saussure había dejado fuera, es decir, el elemento social: “si las palabras [...] son relacionales, no es simplemente por su lugar dentro de un sistema abstracto de la lengua, sino por la naturaleza de toda lengua vista dentro de una situación social concreta” (Allen, 2006: 20; la traducción es mía).

La relevancia del dialogismo bajtiano –para fines de la intertextualidad– reside en el reconocimiento de que en cada texto generado se ven las huellas, muchas veces implícitas, de textos que le anteceden:<sup>48</sup>

El hablante no es el Adán bíblico, enfrentándose sólo a objetos vírgenes y aún sin nombrar [...] y por lo tanto el tema de su discurso en sí se convierte inevitablemente en la arena donde sus opiniones se enfrentan a aquellas de sus compañeros (en una conversación o disputa en torno a un evento cotidiano) o a otros puntos de vista, perspectivas, tendencias, teorías y demás (en la esfera de la comunicación cultural) (Bajtín, 1986: 93-94, la traducción es mía).

El yo es imposible porque el nosotros predomina de manera ineludible.<sup>49</sup> La concepción de lo dialógico tiene diversas resonancias: el uno y el otro en un diálogo coincidente en tiempo y espacio;<sup>50</sup> un diálogo intercultural; traer a la vida un texto del pasado y redescubrirlo desde el

---

<sup>47</sup> Bajtín advierte que las personas que ostentan el poder caen en la tentación de controlar la naturaleza dialógica de la palabra como medio de dominio, a manera de una imposición monológica. Se establece entonces una pugna entre “las fuerzas centrípetas y centrífugas del lenguaje, que pueden ser simbolizadas como la oposición entre la palabra monológica y dialógica”. Las manifestaciones carnavalescas, por ejemplo, surgen “como fuerza centrífuga que promueve las dimensiones ‘no oficiales’ de la sociedad y la vida humana y lo hace a través del lenguaje y drama profanos” (Allen, 2006: 22; la traducción es mía).

<sup>48</sup> “La intertextualidad y el trabajo de Bajtín no son [...] separables, y para comprender aquella se debe claramente comprender a éste” (Allen, 2006: 15; la traducción es mía).

<sup>49</sup> “Me experimento en y gracias a los otros. La otredad, la alteridad, es la dinámica en la que me puedo descubrir yomismo por co-oposición dinámica (y en complementariedad) con los otros. Identidad y alteridad no son procesos contrapuestos: sólo puede construir su identidad individual o colectiva quien aprecia sus diferencias y, a la vez, sus puntos comunes con el otro y los otros” (Vázquez Medel, 2003: 25).

<sup>50</sup> De acuerdo a Kristeva, el texto regula de qué manera la palabra muta de lo diacrónico a lo sincrónico (1997: 3).

presente; una tradición de la que una obra contemporánea forma parte; la identidad individual que inevitablemente lleva rasgos y posturas que son de otros y se manifiestan en lenguaje.<sup>51</sup>

Julia Kristeva, al introducir el trabajo de Mijail Bajtín al mundo francoparlante, emplea, por primera vez, el término de intertextualidad en 1967 en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, publicado en la revista *Critique* a propósito de *Problemas de la poética de Dostoievski*, el ya mencionado estandarte del dialogismo bajtiano:

Un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir a la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble* (Kristeva, 1997: 3).

Con esto, Kristeva transita de la relación entre sujetos a la relación entre textos (Torneró, 2013: 87). La perspectiva semiótica de Kristeva contempla también las conexiones entre dichos textos y las estructuras ideológicas, con las que se encuentran en una constante lucha (Allen, 2006: 36; la traducción es mía). Si bien esta autora establece que existe un eje vertical que conecta al texto con el contexto y que se cruza con el eje horizontal, conformado por el sujeto y el destinatario, “éstos se presentan en tanto discurso” (Torneró 2013: 90), no individuos concretos.<sup>52</sup> Un texto individual está hecho de la misma materia prima que la suma de los textos o, por así decir, del texto social; de esta manera, el autor se torna en una figura difusa y teórica, la intertextualidad “celebra y juega con la disolución o el abandono del sujeto individual” (Allen, 2006: 56; la traducción es mía). Después de todo, “darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (Barthes, 2003: 221).

Kristeva obtiene del dialogismo la convicción de combatir cualquier idea inmanentista del texto. Esto implica comprender al texto desde su heterogeneidad y como resultado de la multiplicidad. No existe el texto cerrado ni aquél ajeno a la exterioridad de éste: “la idea de

---

<sup>51</sup> “Las relaciones dialógicas también son posibles entre estilos lingüísticos, entre dialectos sociales, etc., pero sólo en el caso de que éstos se perciban como ciertas posiciones de sentido, como una especie de visiones lingüísticas, o sea, ya no dentro de un enfoque puramente lingüístico” (Bajtín, 2005: 269).

<sup>52</sup> “No existe ni sujeto propio de un libro, ni palabra propia de un sujeto: la identidad no es más que un deseo” (Grivel, 1997: 70). “La idea de *texto como dispositivo intertextual* ha servido, en la Kristeva en primer lugar, para la crítica del *Sujeto* fundador, propietario del Logos, del Autor y de la Obra. Esta crítica del Sujeto [...] exigía, pues, que se sustituyera la intersubjetividad romántica por la intertextualidad como red de diferencias y reutilización indefinida del material lingüístico” (Angenot: 1997: 47).

*intertextualidad* vino a perturbar toda clase de esquemas epistémicos vectoriales que iban del autor a la obra, de la referencia empírica a la expresión ‘de lenguaje’, de la fuente a la influencia sufrida –de la parte al todo–, del código a la actuación, y, en el texto, a poner en tela de juicio su linealidad y su clausura, de una mayúscula a un punto final” (Angenot, 1997: 49). El discurso emitido se erige sobre los discursos previos con el que ocurre tanto un proceso de apropiación lingüística, literaria y expresiva, como una redimensión del acervo discursivo; lo diacrónico se torna sincrónico al reescribirse un texto, dado que éste no es un punto fijo sino un “*cruce de superficies textuales*”, es decir, “la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a otra estructura”, por lo tanto, en un texto se lee al menos otro texto (Kristeva, 1997: 2-3).<sup>53</sup>

Al trasladar el dialogismo a su obra en forma de relaciones textuales, Kristeva pretende inyectar de dinamismo y vitalidad a los estudios estructuralistas imperantes en ese momento (Plett, 1991b: 211-212). Recordemos que los planteamientos de Kristeva ocurren influidos por las ideas de Foucault (“la muerte del hombre”, o sea, el sujeto no es constituyente de la realidad) y Barthes (“la muerte del autor”) (Tornero 2013: 90), en una época en que las nociones de significados estables e interpretaciones objetivas parecían ya no bastar para responder a las inquietudes de su tiempo. De la intención estructuralista, “del rigor científico, la estabilidad metodológica y otros términos de resonancia racionalista”, se transita hacia la “incertidumbre, indeterminación, incomunicabilidad, subjetividad, deseo, placer y juego” postestructuralista (Allen, 2006: 3; la traducción es mía).

De acuerdo con Laurent Jenny, cuando Kristeva dice “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”, se refiere al texto como sistema de signos, es decir, tanto en el ámbito literario como las manifestaciones orales de las lenguas, o incluso sistemas simbólicos. Esto significa que la obra literaria se construye simultáneamente de textos literarios previos y de sistemas de significado no literarios; lo que debe permanecer en el centro de los estudios intertextuales es que ésta se caracteriza por la asimilación y transformación en la obra de diversos textos precedentes (2011: 37-39; la traducción es mía).

---

<sup>53</sup> Igualmente, la palabra emitida que no es escuchada es como si nunca hubiera sido dicha: es un signo que pende en el vacío. Por lo tanto, el autor no tiene razón de ser sin el lector. El texto es uno solo –la concreción del autor– pero éste contiene múltiples obras que manan del sentido otorgado por el lector. A su vez, el acervo cultural del lector –los textos de los que echa mano al momento de realizar la lectura del texto actual– es un corpus de “límites imprecisos y flexibles” (Riffaterre, 1980: 626; la traducción es mía).

### 2.1.2 Todo texto es un intertexto

Esta perspectiva abarcadora contempla que el texto sólo puede ser comprendido como un fragmento más de una larga conversación. El título del apartado son palabras tomadas de Vincent Leitch y su *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction* (1983: 59). Con el mismo énfasis, Charles Grivel repite:

No hay texto que no sea intertexto [...] El primero siempre contiene ya la causa del segundo. Todo texto es segundo [...] No hay texto que no sea repetición; no hay texto que no sea diferencia. Un texto expresa la repetición (la diferencia): es un intertexto. Un texto integra la repetición (la diferencia): es un intertexto. El sentido pasa tanto a través de lo que el texto retiene, como a través de lo que éste repudia (1997: 66-68).

Ya Barthes había escrito –en un artículo para la entrada de “Teoría del texto” de la Enciclopedia Universalis, 1973– que “todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, a diferentes niveles, en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura que nos rodea”.<sup>54</sup> No hay manifestación cultural sin precedente, por lo que ningún discurso puede ser visto como unidad independiente y cerrada, sino como “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 2003: 222), y por eso “la idea en sí de textualidad es inseparable y está cimentada en la intertextualidad” (Riffaterre, 1980: 625; la traducción es mía).<sup>55</sup>

A propósito de Kristeva, Villalobos afirma que ella concibe la intertextualidad como una característica constituyente: “en la comunicación, en la transmisión de los saberes y los poderes, de los textos, no existe tabula rasa” (2003: 137-38). Si bien se resalta el texto y se diluye el sujeto, el dialogismo reverbera en esta concepción de lo intertextual: la palabra que muestra a uno en consideración u oposición al otro. El gran acervo construido de manera colectiva, alimentándose de manera sincrónica y diacrónica, con esa “naturaleza intertextual de todo

---

<sup>54</sup> Por su parte, Claudio Guillén reacciona al “todo texto es un intertexto” barthesiano, argumentando que “una manera característica de la formulación en el estilo monístico es ‘todo A si B’ o ‘todo A consiste en B’ o ‘todo x es P’ (1987: 498; la traducción es mía). “Si todo texto es un intertexto, la verdad enunciada es una vacuidad exenta de la menor información que nos permita distinguir entre los variados casos singulares y entre los diferentes tipos, grados y matices de intertextualidad, analítica o históricamente” (1995: 65).

<sup>55</sup> Michael Riffaterre también dice, enfatizando el carácter abarcador de la intertextualidad, que el texto literario es “un conjunto de presuposiciones de otros textos” (1997: 163).

constructo verbal” (Culler, 2005: 122; la traducción es mía).<sup>56</sup> El terreno ya está escrito, no hay territorio textual intocado y virgen, y el carácter intertextual inherente a todo discurso brota en el inacabable campo del lenguaje sin que, en la mayoría de los casos, se pueda señalar con claridad la procedencia de cada rasgo temático, cultural, semántico, porque todo conforma el conocimiento compartido de la experiencia comunicativa: “todo objeto al que un texto pueda referirse, siempre es ya un objeto del que se ha hablado o se ha escrito, y cada uno de sus elementos estructurales, desde las palabras, pasando por la sintaxis, hasta determinados modelos de especies de texto y propiedades generales del texto” (Pfister, 2004: 26).

Decir que todo texto es un intertexto, es decir, que ningún texto es aislable, genera un efecto dominó en que si el texto no se conforma como unidad cerrada, los pre-textos presentes dejan de ser delimitables. Tenemos entonces que la intertextualidad universal no sólo pierde su especificidad, sino que refiere también a “estructuras textuales, códigos y sistemas de significación (Pfister, 2004: 27) e incluso a “todo enunciado del habla normal y cotidiana” (2004: 26) y “textos multimediales o no-verbales” (2004: 28).

La declaración “todo texto es un intertexto” puede ser contrastada con las palabras –algo más cautas– de Heinrich Plett:

Todos los intertextos son textos [...] Sin embargo, la reversión de esta ecuación no implica automáticamente que todos los textos son intertextos [...] Un texto puede ser considerado como una estructura sígnica autónoma, delimitada y coherente [...] Por otra parte, un intertexto se caracteriza por atributos que lo exceden [...] Tiene una coherencia dual: una *intratextual*, que garantiza la integridad inmanente del texto, y otra *intertextual*, que crea relaciones estructurales entre éste y otros textos (1991: 5-6).<sup>57</sup>

El autor también advierte que en esta coherencia dual reside tanto la riqueza y complejidad de la intertextualidad como lo es su condición problemática: por un lado, si el texto es autosuficiente y autocontenido, se vuelve incomunicable; si no lo es, se corre el riesgo de la disolución completa de los pre-textos y sus relaciones con el texto. Si bien advierte que está llevando las situaciones al

---

<sup>56</sup> El texto es “comprensible solamente en términos de otros textos a los que prolonga, completa, transforma y sublima” (Culler, 2005: 120; la traducción es mía).

<sup>57</sup> Riffaterre manifiesta que la intratextualidad se presenta cuando “el intertexto es parcialmente decodificado en el texto y entra en conflicto con éste debido a incompatibilidades estilísticas o semánticas” (1980: 627-629; la traducción es mía), mientras que, como vimos, Plett se refiere a las relaciones al interior del texto.

extremo, explica que las definiciones aportadas por diversos autores permiten dirigir la conversación a tales linderos (Plett, 1991: 6).

Así como esa entidad psicosocial es el origen y el motor de la producción de todo tipo de discurso, la obra literaria acoge la combinación de sistemas de signos “que derivan tanto de lo instintivo como de lo social” (Jenny, 2011: 39; la traducción es mía).

Intertextualidad es menos el nombre de la relación de un trabajo con textos previos específicos que la designación de su participación en el espacio discursivo de una cultura [...] Así, el estudio de la intertextualidad no es la investigación de fuentes e influencias como se concibe tradicionalmente, sino que arroja su red más ampliamente para incluir prácticas discursivas anónimas, códigos cuya procedencia se ha perdido, que hacen posible las prácticas significantes de textos posteriores (Culler, 2005: 114; la traducción es mía).

Como vemos, Jonathan Culler considera que la intertextualidad es un concepto universal que atraviesa transversalmente al gran acervo; buscar la concreción y especificidad es reducir el estudio intertextual –de acuerdo a este autor– al estudio de fuentes e influencias, lo que podría provocar un cierto estatismo en este tipo de estudios (Reis, 1985: 107-08).<sup>58</sup>

Considérese que para Grivel todo es intertextualidad aunque hace la distinción entre intencional y no intencional, con lo que se posiciona más bien hacia la intertextualidad abarcadora: “Es Babel. Es la confusión de las lenguas. Es el intertexto. Falta el punto de vista que orientaría, la gran Amalgama, Dios. Por lo menos, no es concebible desde ninguno de los lugares que el hablante o el oyente puede, en su pequeñez, pretender ocupar” (Grivel, 1997: 73).<sup>59</sup>

Laurent Jenny se mueve entre ambas posturas al hacer la distinción entre intertextualidad implícita y explícita. Por un lado, un texto literario está inserto en un sistema que trae consigo arquetipos estructurales y de significado que son obtenidos del conjunto extenso de textos que conforman tal sistema: “sin la intertextualidad, una obra literaria sería simplemente ininteligible, como el habla en una lengua aún no aprendida [...] por lo tanto, una obra literaria es inimaginable fuera del sistema”; sin embargo, advierte que puede resultar problemático definir el grado en que está siendo explícita dicha presencia (Jenny, 2011: 34-35; la traducción es mía).

---

<sup>58</sup> Habría que sopesar si las influencias tienen una relación con la intertextualidad universal mientras que las fuentes se mantienen dentro de la intertextualidad restringida.

<sup>59</sup> Recordemos de nuevo su epíteto “no hay texto que no sea intertexto”; o similar: “eso está ya dicho cuando yo lo oigo. Todo discurso me es repetido” (Grivel, 1997: 68).

### *2.1.3 Coordinadas en una superficie: la intertextualidad específica*

La otra perspectiva, restringida y concreta, se sustenta en nombrar la intertextualidad donde se presenta “una referencia más o menos consciente, y también aprehensible concretamente de alguna manera en el texto mismo, a pre-textos individuales, grupos de pre-textos o códigos y sistemas de sentido en que éstos se basan”. La contribución de esta perspectiva (o, mejor dicho, la conclusión inevitable al momento de llevar a la práctica el concepto) es que permite volver operativo el término y llevar a la práctica un “axioma ontológicotextual” (Pfister, 2004: 30-31): “para el análisis y la interpretación del texto, el modelo más fructífero es, seguramente, el más estrecho y más preciso, porque puede ser trasladado a categorías y procedimientos analíticos operacionalizados, mientras que el modelo más amplio es de mayor alcance teoricoliterario” (Pfister, 2004: 43).

Iván Villalobos advierte que operacionalizar el concepto no necesariamente es volverlo más fructífero y que en cambio se sufre el riesgo de “ponerle una camisa de fuerza, además de que se corre el peligro de estructurar demasiado el texto a estudiar” (2003: 139). Desde esta posición, la versión restrictiva de la intertextualidad puede atentar contra la vitalidad y expansividad, no sólo del planteamiento de Kristeva sino de su propia fuente de inspiración: el dialogismo bajtiano (Plett, 1991b: 211). Sin embargo, un análisis literario es factible en la medida en que se revisen fenómenos concretos, de otra manera se corre el riesgo de una teorización imposible de contrastar con una realidad específica. Laurent Jenny explica que sería “deseable tener un acercamiento [a la intertextualidad] a la vez más ingenuo y más concreto, uno que aprehenda el texto como el objeto material que es”. Este autor establece tres procesos involucrados en la inserción de un texto en otro: la verbalización (el intertexto, aunque provenga de otro sistema signifiante, debe ser verbalizado como parte de la nueva totalidad), la linealidad (aunque la intertextualidad invite a múltiples lecturas, es inevitable el aspecto lineal al narrar y al leer lo narrado) y la incrustación (se busca la armonía tanto en la forma como en el contenido) (2011: 50-54; la traducción es mía).

Si bien Ulrich Broich reconoce las bases para la intertextualidad abarcadora, él considera que la intertextualidad se presenta cuando el autor incorpora textos previos de manera intencional y espera que el lector ubique y valore la relación entre éstos y el texto: “la intertextualidad en este sentido más estrecho supone, pues, el éxito de un proceso comunicacional”. Una intertextualidad más amplia, es decir, a la manera de Kristeva, apunta este autor, implica que el escritor puede no

estar consciente de las influencias que recaen sobre su obra, y por tanto no están señalizadas. La relevancia de la intertextualidad está en la intención comunicativa, por lo que debe haber una conciencia autoral y una marcación clara en beneficio del lector: la *señal de intertextualidad* es el puente que el autor construye con el deseo de que el lector, dependiendo de su *umbral de señal*, “vea esas referencias y las reconozca como intencionales” (2004: 86).<sup>60</sup>

Gerard Genette se refiere a la intertextualidad cuando un texto aparece inserto en otro a manera de cita<sup>61</sup> (con comillas, literal), de plagio (copia no declarada pero aún así literal) y de alusión (relación con otro enunciado, la detección depende del lector): “ese estado implícito (y a veces totalmente hipotético) del intertexto es, desde hace algunos años, el campo de estudio privilegiado de Michael Riffaterre, quien define, en principio, la intertextualidad de una manera mucho más amplia de la que yo lo hago aquí, y extensiva aparentemente a lo que yo denomino transtextualidad” (1989: 11).<sup>62</sup> Con este concepto logra preservar la visión global de la relación de un texto con otros, mientras que la intertextualidad se limita a la manifestación explícita de dichas relaciones, a la “copresencia entre dos o más textos” (1989: 10).<sup>63</sup>

Jenny propone establecer fronteras y abordar la intertextualidad:

---

<sup>60</sup> Lo que Broich denomina *señal de intertextualidad*, Lachmann (2004) lo llama *señales de referencia*. Broich toma el término *umbral de señal* de R. Warning (1976). Asimismo, Riffaterre plantea que “la conexión intertextual ocurre cuando la atención del lector es detonada por pistas” que evocan otros textos (1980: 627; la traducción es mía).

<sup>61</sup> A propósito de la incorporación de citas en un texto, Grivel plantea que un autor se posiciona a través de éstas, por contraste o complemento: “el otro está allí en el seno de mi discurso; es su voz la que se hace oír en y bajo mi voz, por fuerte, por sincera, por apropiada que ésta sea”; asimismo, explica que “la cita forma un signo ‘con’ el texto que incluye, ‘sobre’ el texto del que proviene: el autor se sirve de ella como de una palanca, en provecho propio” (1997: 67-71). Por su parte, Plett establece que “una cita siempre está incrustada en dos contextos: el contexto del texto de la cita  $C_1$  y el contexto del pre-texto  $C_2$ . Como estos contextos son, *per definitionem*, no-idénticos, toda cita implica un conflicto entre la cita y su nuevo contexto. Este conflicto podemos describirlo como una interferencia” (1991: 11).

<sup>62</sup> Sin embargo, aunque Riffaterre maneja una noción más amplia de la intertextualidad en comparación con Genette, no resulta del todo universal dado que lo acota al ámbito literario: “las relaciones estudiadas por Riffaterre son siempre del orden de las microestructuras semántico-estilísticas, en la escala de la frase, del fragmento o del texto breve, generalmente poético” (Genette, 1989: 11).

<sup>63</sup> Las demás características transtextuales son la *paratextualidad* (rasgos como título, subtítulo, prefacio, epílogo, ilustraciones, notas al pie, cintillos, etc.), *metatextualidad* (comentario crítico dentro del texto dirigido otro a texto, ya sea implícito o explícito), *architextualidad* (el valor implícito que aporta la noción genérica) e *hipertextualidad* (el *hipotexto* es el texto preexistente inserto en el *hipertexto*, es decir, el texto huésped, sin que sea en forma de comentario). La hipertextualidad es lo que el propio Genette llama *palimpsesto* (1989: 9-15) y lo que Lauro Zavala nombra *subtexto implícito* (2006: 164). Sin embargo, Pfister observa que el término “palimpsesto” es una metáfora mal lograda dado que es un texto escrito encima de otro desvanecido, sin que exista una relación entre sí (2004: 32).

Así como la intertextualidad marca un puente entre textos, la architextualidad puede funcionar como un puente intergenérico: “conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (Genette, 1989: 9). La importancia tanto de un texto como de un género reside en los puentes que construyen con otros textos, otros géneros. Para el presente trabajo, resulta pertinente el aspecto architextual por la incrustación de textos epistolares escritos por Gilberto Owen, así como otros tipos textuales, mencionados en el inventario presentado en el apartado 1.1.1.

sólo cuando puedan ser encontrados en el texto elementos que exhiban una estructura creada previa al texto por encima del nivel del lexema, por supuesto, pero independientemente del nivel de la estructura. Distinguimos este fenómeno por la presencia en un texto de una simple alusión o reminiscencia; en otras palabras, en ocasiones en que hay un préstamo de una unidad textual abstraída de su contexto e insertada como si fuera parte de un nuevo sintagma textual como un elemento paradigmático (2011: 40; la traducción es mía).

Pfister advierte que la intertextualidad restringida corre el riesgo de convertirse en una investigación de fuentes, lo que deriva a un estudio sobre la genética del texto; se debe tener presente que los pre-textos a los que alude intencionalmente el autor –en espera del reconocimiento lector– buscan expandir el significado a distintos niveles (Pfister, 2004: 41).<sup>64</sup>

Michael Riffaterre contribuye a distinguir entre influencia e intertextualidad: nos explica que la influencia que ejerce un texto sobre otro es de carácter vertical, mientras que los pre-textos se relacionan de manera lateral: “hay una simultaneidad y otredad, una contigüidad, una solidaridad mutua, de tal manera que el texto funciona como un artefacto literario sólo en tanto complementa a otro” (1980: 627; la traducción es mía). Si bien es cierto que hay una relación metodológica con el estudio tradicional de fuentes e influencias, la intertextualidad busca operar de manera más amplia; no sólo se trata de ubicar la presencia de textos en otro. La relevancia de la intertextualidad reside en interpretar la relación entre el texto y el pre-texto, así como las implicaciones de dicha relación en la generación de sentido (González Álvarez, 2003). Laurent Jenny aclara que, contrario a lo que Kristeva dice, la intertextualidad sí está relacionada con la “crítica de fuentes” aunque desde la transformación y asimilación de diversos textos con “un texto focal que mantiene el control sobre el significado” (2011: 39-40; la traducción es mía).

En el modelo restrictivo de la intertextualidad, el autor se mantiene suscrito a su obra a través de la intencionalidad; aunque comprenda que ésta participa de una extensa conversación con los “estantes enteros de la Biblioteca” (Grivel, 1997: 66), “el lector no se pierde en la red laberíntica de posibles referencias sino que se da cuenta de las intenciones del autor al decodificar las señales y marcas inscritas en el texto (Plett, 1991b: 210; la traducción es mía).

---

<sup>64</sup> A diferencia del trabajo historicista relacionado con el rastreo de éstas, la intertextualidad no busca demostrar la filiación entre textos, sino que “basta con que el lector haga necesariamente la asociación entre dos o más textos” (Riffaterre, 1997: 149).

Al abordar el comparativo realizado por Pavao Pavlicic entre la intertextualidad modernista y la relacionada con el modernismo (apartado 1.2.3), vemos que su postura se orienta más hacia la perspectiva restringida, no sólo por acotar su análisis al texto literario, sino porque da a entender una intencionalidad intertextual y una relación de una cierta obra con pre-textos específicos.

Pfister aborda a dos teóricos alemanes como aquéllos que, en su opinión, manejan la perspectiva más restrictiva. Klaus Hempfer y Rolf Kloepfer manifiestan que la intertextualidad es aquélla en que se presentan relaciones entre textos individuales solamente, y no cuando se hace referencia al sistema (como en la architextualidad establecida por Genette) (Pfister, 2004: 33-34). La identidad genérica de los textos transita por el conocimiento compartido de una comunidad de los rasgos que cada género o tipo textual contienen, de la misma manera que se da por sentado el conocimiento socializado que se adquiere del código.

#### *2.1.4 Restringir lo universal, liberar lo específico*

Pfister plantea que es posible encontrar un punto de equilibrio entre ambas posturas ya que en realidad no se excluyen una a la otra. La intertextualidad restringida funciona como una manera de abordar “claras actualizaciones de aquella intertextualidad global a la que apunta el más amplio” (2004: 43), es decir, el estudio de las presencias intertextuales explícitas no es una mirada reduccionista del planteamiento original y abarcador, sino una herramienta de destilación (condensación, diría Pfister) que pretende contribuir a la aprehensión de una obra a partir de una lectura que conecte un texto con los que le anteceden. Si bien el término propuesto por Kristeva pretende ser más amplio reconociendo la cualidad intertextual constitutiva de todo texto, la posibilidad de emplear la intertextualidad en su especificidad permite volver operativo el término; cuando se ha hecho así, encuentra su aplicación concreta. Como dijimos anteriormente, un análisis literario es factible en la medida en que se centra en fenómenos concretos, en la materialización tangible y verbalizada del objeto de estudio (Jenny, 2011: 50).

Desde un rasgo inherente y universal, Jenny considera que “el problema con la intertextualidad es unir múltiples textos en uno sin destruirse unos a otros y sin que el intertexto se destroce como un todo estructural” (Jenny, 2011: 45; la traducción es mía). Hablar de lo específico y concreto no significa tornarlo inamovible ni dedicarle una mirada anquilosada.

Como se ha dicho, permite la aprehensión de la intertextualidad, ya que “un concepto que es tan universal que ya no es concebible ninguna alternativa a él ni, en más de una ocasión, la negación del mismo, es necesariamente de exiguuo potencial heurístico para el análisis y la interpretación” (Pfister, 2004: 31).

¿Cómo ver lo concreto con miras a apreciar el acervo inagotable? Recordemos que un texto es parte del conjunto, un conjunto tan amplio que, para fines de su análisis, resulta indefinido e inabarcable. Pero ese texto es un síntoma de los estantes interminables de la biblioteca (Grivel, 1997) a la que pertenece, y “un sistema, en general, sólo es aprehensible a través de sus actualizaciones, que se basan en él, y todo sistema es simultáneamente la actualización de un sistema abstracto, del mismo modo que la actualización misma tiene, a su vez, carácter de sistema” (Pfister, 2004: 35).

Si bien Pfister opina que el modelo restrictivo “puede ser trasladado más fácilmente a categorías y procedimientos analíticos operacionalizados”, está consciente que la intertextualidad universal es “de mayor alcance teóricoliterario” (2004: 43). Por ello, sugiere un “modelo de mediación” conformado por seis categorías cualitativas que funcionan de forma gradual. La *referencialidad* señala el grado en que se llama la atención sobre la presencia de un pre-texto. Entre más se tematice el texto previo –y con ello, se genere una cierta metacomunicación–, mayor la referencialidad: “en la medida en que el carácter de la cita sea realzado y puesto al desnudo y se llame así la atención sobre la cita y su contexto original, la intensidad de la referencia intertextual aumenta”; sin embargo, la mera presencia de una cita –“sin costura al contexto propio”– (2004: 45), genera una intertextualidad de baja intensidad. La referencialidad se centra en la relación entre los textos. La *comunicatividad* mide la conciencia que el autor tiene de la referencia intertextual y su intencionalidad comunicativa, es decir “la claridad del marcaje en el texto mismo”. La comunicatividad se centra en la relación entre autor y lector; a mayor intensidad referencial, mayor comunicatividad. La *autorreflexividad* observa no sólo que se marca la intertextualidad de manera clara y consciente sino que se tematiza, justifica o problematiza. Este criterio se gradúa dependiendo qué tan explícita o implícita se realiza la metacomunicación sobre la intertextualidad. Como vemos, está fuertemente relacionada con los dos primeros criterios. La *estructuralidad* considera que una cita sin mayor integración lleva una baja intensidad estructural, mientras que el texto previo puede aportar hasta un grado máximo, el “fondo estructural de un texto entero” o “la cita o alusión dilatados” que estructuran partes del

texto o incluso el texto entero (2004: 46). En cambio, la *selectividad* observa que la cita textual es la que aporta una mayor intensidad, contrario a lo que pasa en el caso de la referencialidad. La elección específica de una cita evoca el contexto del que proviene; aspira a que la parte manifieste el todo, a manera de sinécdoque. Por eso, al hablar de selectividad, la cita carga con mayor intensidad que la alusión o las referencias a normas genéricas. Qué tanto aporta una cita específica al pre-texto y al texto completo. Finalmente, la *dialogicidad* se propone el retorno a Bajtín: “una remisión a textos o sistemas de discurso previamente dados es de una intensidad intertextual tanto más alta, cuando más fuerte sea la tensión semántica e ideológica en que se hallen entre sí el contexto original y el nuevo [...] cierto es que la pura negación o antítesis del pre-texto es ‘más dialógica’ que la repetición total o la afirmación” (Pfister, 2004: 48).<sup>65</sup>

Si todo texto es un intertexto, toda lectura es intertextual y remite, en mayor o menor grado, a los criterios establecidos por Pfister (2004) arriba mencionados. Al ser cualitativas, estas categorías son inherentemente subjetivas, como lo es, al fin y al cabo, toda lectura.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Bajo la premisa ya mencionada de emplear la intertextualidad restrictiva como posibilidad para operacionalizar la intertextualidad global, se emplearán los siguientes criterios de gradación o categorías cualitativas planteados por Pfister (2004: 44-46) aunque incorporando el aspecto espacial bajo la idea de que los espacios literarios se construyen intertextualmente. Más adelante (apartado 2.3) se volverá a ello.

<sup>66</sup> El estudio literario, enfatiza Riffaterre, debe contemplar en todo momento la interpretación subjetiva de toda obra, es decir, la percepción de aquél que se enfrenta al texto y que de manera empírica busca poner en uso su propia caja de herramientas lectora (1997: 147). De cualquier manera, la subjetividad no significa que exista carta abierta para todas las lecturas y todos los sentidos. Después de todo, lo indeterminado está siendo acotado por las posibilidades planteadas por el texto (Sánchez Vázquez, 2005: 57). La lectura ocurre, según Grivel, al entablarse una relación entre lo que el texto informa y lo que el lector ya sabe: “la lectura es la respuesta al texto, siempre reactiva, diferencial, intertextualizante” (Grivel, 1997: 66).

## 2.2 Espacialidad

Mediante los nombres de las calles  
la ciudad es un cosmos lingüístico.  
Walter Benjamin (2005: 521).

El *giro espacial* fue acuñado por Edward Soja en 1989 en su obra *Postmodern Geographies*, el cual es entendido bajo una perspectiva transdisciplinar que busca responder al interés mostrado por las ciencias sociales hacia el espacio a finales de los años sesenta y principios de los setenta, en particular por autores como Henri Lefebvre, Gilles Deleuze, Michel Foucault y Félix Guattari (Peraldo, 2016: 1).

El espacio descrito e interpretado en una obra narrativa “se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra” (Bourneuf y Oullet, 1985: 116). Observar los aspectos espaciales como la configuración literaria de un entorno desde una relación coreográfica y no meramente escenográfica (Caballero, 2011), permite dar un sentido de orientación y lugar a una realidad que puede muchas veces parecer inaprehensible, en particular en la época posmoderna (Tally, 2013).

Si se buscara el momento preciso en que se asentó el interés por revalorar el estudio del espacio, éste podría ser la conferencia de Michel Foucault titulada “Los espacios otros”, dictada en el Cercle des études architecturales, (1967), en que declara:

Nadie ignora que la gran obsesión del siglo XIX, su idea fija, fue la historia: ya como desarrollo y fin, crisis y ciclo, acumulación del pasado, sobrecarga de muertos o enfriamiento amenazante del mundo. Nuestra época sería más bien la época del espacio. Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión. Vivimos un tiempo en que el mundo se experimenta menos como una vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla (1997: 83).

Bertrand Westphal ubica la segunda guerra mundial como el momento en que el historicismo tradicional se debilitó y en que, por tanto, la noción del tiempo como único y monológico perdió legitimidad. El tiempo ya no era la marca del progreso, la historia no era una sola sino fragmentada y múltiple, porque hasta entonces:

El tiempo contenía al progreso, y el tiempo fue esclavizado por el progreso. Por lo tanto, el espacio se convirtió en un contenedor vacío, un mero telón del fondo para que el tiempo, a través del dios Progreso, se revelara a sí mismo. Y esta escena fue usada para respaldar el escenario que el positivismo (sin mucha imaginación) imaginó: un espacio subyugado a la materialidad programática del tiempo. El espacio sólo importaba en tanto que el “flujo homogéneo” del tiempo tenía que ocurrir en *algún lado* (Westphal, 2011: 9-10; la traducción es mía).<sup>67</sup>

Al fragmentarse el tiempo, llega la revaloración del espacio, y con ello, se pierde la jerarquización, se presentan “menos ambiciosos, más divergentes: los instantes no fluyen juntos con la misma duración” (Westphal, 2011: 13; la traducción es mía).

Henri Lefebvre plantea que las relaciones sociales ocurren “en la medida en que tienen una existencia espacial; se proyectan a sí mismas en un espacio, se inscriben a éste y en el proceso, producen el espacio en sí”. De no tomarse en cuenta la cualidad inherente de la espacialidad en la dinámica social, se corre el riesgo de no pasar de la abstracción (1991: 129; la traducción es mía). O como dice Edward Soja, “no existe una realidad social no espacializada” (1996: 46; la traducción es mía). La ciudad es un conjunto de discursos continuos que alberga manifestaciones individuales en constante interacción (Lynch, 1990). Cómo nos relacionamos con un espacio y cómo hemos interactuado con él en el pasado; de qué manera la historia del espacio urbano y de la configuración social inciden sobre nuestra relación con un lugar específico; cómo nuestra visión del mundo va concretándose a través de ese conjunto de objetos funcionales y estéticos que son las construcciones (Westphal, 2011: 86-87).

La geocrítica es una teoría crítica espacial de carácter interdisciplinario que parte de dos premisas principales.<sup>68</sup> Por un lado, comprende que el tiempo y el espacio comparten un diseño en común sin que necesariamente respondan a un todo coherente; fragmentos de tiempo y espacio oscilan de manera lógica pero sin ser jerarquizados en función de esa unidad mayor. Por otro

---

<sup>67</sup> El polaco Janusz Slawinski expresa que “el espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado”, y advierte que surgen cada vez más estudios en que el espacio es “el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella. La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella” (1989: 276). Este autor denomina a la disciplina que estudia el espacio en la literatura como *espaciología literaria*.

<sup>68</sup> Se debe recurrir al urbanismo, la arquitectura, antropología, historia y la geografía, entre otros porque, dice Westphal, “las fronteras de la literatura están cambiando y no hay un mapa claro que determine la ruta” (2011: 30; la traducción es mía).

lado, la geocrítica considera que existe una relación indeterminada “entre la representación de un espacio y un espacio real” (2011; 37; la traducción es mía). Esto lleva a la noción fundamental de que el espacio sólo puede ser percibido dentro de su heterogeneidad. El carácter heterogéneo con el que se observa el espacio –en toda su transgresividad– es un rasgo de la estética posmoderna, al igual que la ruptura de la línea temporal.<sup>69</sup> La *transgresividad* se establece cuando la transgresión se vuelve permanente, es decir, cuando ésta deja de ser un conjunto de sucesos aislados y rebeldes de los sistemas homogéneos y unitarios. Asumir la heterogeneidad del espacio es asentarse sobre la transgresividad, en la oscilación permanente entre el centro y la periferia (Westphal: 2011: 43-49).<sup>70</sup> Se trata de comprender “que los espacios, una vez vistos como auto-contenidos y autónomos, definidos como formas estables y evidentes, en realidad se encuentran en un flujo constante, demarcados de forma laxa por fronteras cambiantes, permeables y siempre abiertas a cuestionarse” (Prieto, 2016: 22; la traducción es mía). Y entonces el territorio heterogéneo se presenta rizomático, sin principio ni fin, sin jerarquía alguna ni anclaje en el tiempo porque la línea temporal se ha fragmentado (de acuerdo a Westphal, y como veremos más adelante, también el tiempo es heterogéneo).<sup>71</sup> Así, la ciudad como concreción del espacio es, de manera constitutiva, “ecotónica, fronteriza, intercultural y convergente” (Ojeda, 2009: 14).

La *referencialidad* planteada por la geocrítica remite a las relaciones establecidas entre el mundo concreto y la ficción, es decir, la experiencia material que tenemos de los espacios y el vínculo con los rasgos espaciales refractados en el texto. Es innegable la correlación entre el cúmulo de referentes del autor y aquello que llega a la página para ser comunicado al lector (quien a su vez cuenta con su propio bagaje referencial): “sea cual sea el nivel de representación, la realidad es invariablemente el referente del discurso” (Westphal, 2011: 87; la traducción es mía). Lo real y lo ficcional no están del todo separados ni del todo fusionados; hay tal apertura en

---

<sup>69</sup> Westphal (2011) plantea tres grandes categorías fundacionales de la geocrítica: la transgresividad, la espaciotemporalidad y la referencialidad; en breve se llegará a las dos restantes.

<sup>70</sup> Cuando Edward Said analiza la relación entre centro y periferia desde su perspectiva orientalista, observa que “el centro es construido como poderoso, articulado, vigilante, el sujeto haciendo historia; mientras, la periferia es derrotada, silenciada, subordinada, convertido en el sujeto de una historia que no le es propia” (Soja, 1996: 137; la traducción es mía). Said emplea “geografías imaginarias” para hablar de “fronteras en nuestras mentes” en las que se marca una diferencia entre el “nosotros” y un “ellos” (2002: 87).

<sup>71</sup> Lauro Zavala propone la metáfora de la ciudad como laberinto rizomático, es decir, “un laberinto de laberintos”, una ciudad con múltiples entradas y salidas, en que cualquier punto conecta con otro, una ciudad que contiene muchas ciudades en que toda verdad es posible. También la ciudad puede ser un laberinto circular o clásico (con una sola entrada y salida, con una organización y regulación normadas y, por tanto, predecibles) o arbóreo (en que “cada opción física o simbólica, cada calle y cada circunstancia, cada camino y cada relación entre sus habitantes se puede ramificar en posibilidades diferentes que a su vez se abren a nuevas verdades circunstanciales”) (2006: 74-77).

el contacto entre ambos mundos, tal posibilidad de cruzar el umbral libre y constantemente, que terminan siendo un solo mundo, de carácter heterogéneo (2011: 98). El espacio en la literatura toma una dimensión tanto metonímica (“contigüidad entre realidad y ficcionalidad”) como metafórica (“una entidad del ‘como-si’ [...], del *make-believe*, de la simulación”) (2011: 98; la traducción es mía).<sup>72</sup>

### 2.2.1 *Tiempo y espacio*

Al quedar representado un espacio a través de una suma de focalizaciones o puntos de vista, se debe tomar en cuenta que la percepción –y, por tanto, la refracción– de tal espacio tiene que ver con la circunstancia social y literaria específica: “el espacio se ubica en la intersección del momento y duración” que ha de ser reactivado en cualquier instante. El espacio tiene un pasado y un presente, y “este tiempo presente del espacio incluye un pasado que fluye de acuerdo a una lógica estratigráfica” (Westphal, 2011: 137; la traducción es mía). El autor –a la manera de la intertextualidad abarcadora– refracta un espacio desde su presente pero dicho espacio trae consigo –a partir de referencias compartidas y de otras obras– capas de pasado e historia.<sup>73</sup>

Si bien este proyecto coloca el énfasis en el aspecto espacial, resulta pertinente recordar que así como la cristalización del tiempo ocurre en un espacio específico, la concreción de un espacio sucede en un momento o en una secuencia de momentos particulares. El tiempo se visibiliza en un espacio y el espacio responde al tiempo. Esta unidad tiempo-espacio es explicada por Bajtín a través de su concepto *cronotopo*, quien a su vez tomó esta concepción dual tanto de las matemáticas como de la teoría de la relatividad de Einstein.<sup>74</sup>

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en

---

<sup>72</sup> La perspectiva de la geocrítica es geocéntrica y multifocal: partir de un lugar y mirarlo desde múltiples puntos de vista, muchas veces convergentes. Aunque nos apoyemos en algunos puntos de partida y nociones teóricas de la geocrítica, el presente no pretende ser un estudio geocrítico del alcance y la interdisciplinariedad que propone Westphal ni planea exceder los lindes de la novela que aquí nos ocupa. De cualquier manera, como veremos más adelante, se recurrirán a ciertos principios aportados por Westphal desde sus estudios geocríticos para cimentar el camino que se desea trazar en busca de una espacialidad intertextual.

<sup>73</sup> A coro con la perspectiva del intertexto universal, se pueden recuperar las palabras de Barthes en que aborda al texto como una “geología de escrituras” (Barthes en Angenot, 1997: 40).

<sup>74</sup> La intertextualidad puede también ser vista como un referente espacio-temporal: un intertexto obtenido de aquél texto para colocarse aquí, un texto de antes que se inserta en el ahora.

visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”. (Bajtín, 1989b: 237-38)

Bajtín le confiere al cronotopo una cualidad estructural: núcleos que organizan “los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales”, siendo entonces lo que permite que se erija la narración (1989b: 400).<sup>75</sup> Westphal asegura que si bien la aportación de Bajtín pone bajo la luz la consideración del espacio con la misma relevancia que el tiempo, el cronotopo no presta atención al elemento espacial desde consideraciones referenciales sino en un sentido social, es decir, como un espacio socializado en “un contexto espaciotemporal de tensión entre el monologismo simple y centrípeta y el dialogismo centrífugo y complejo” (2011: 27; la traducción es mía). El lenguaje único como fuerza centrípeta “no viene dado, sino que de hecho se impone siempre; y se opone al pluralismo real en todo momento de la vida del lenguaje”. Recuérdese que el dialogismo se ofrece como una pugna sistemática contra las imposiciones autoritarias y uniformadoras.

Como mencionamos anteriormente, en el momento histórico en que se asume la fragmentación del tiempo, se revalora el espacio y se pierde la hasta entonces predominante jerarquía del tiempo sobre espacio. Westphal hace referencia a esta fragmentación temporal al abordar lo que él denomina la semántica de los tempúsculos. Si bien el *momento* es homogéneo, el *tempúsculo* es una manifestación heterogénea. En analogía con un mapa, el momento es una línea y el tempúsculo es un punto; el punto, por su brevedad, ofrece un mayor dinamismo: “la figura de entropía es indudablemente más apropiado para expresar este ‘puntillismo’ porque se basa en una lógica de las partículas”. Este autor invita a tal semántica de los tempúsculos para “darle sentido a este archipiélago lógico de la época postmoderna” (2011: 17; la traducción es mía).

Un cierto momento histórico produce un lugar y éste permanece para ser habitado y entendido desde su presente. En un espacio específico ocurre una “puesta en relato” como una transmisión de los recuerdos, porque se “proyecta hacia el futuro el pasado rememorado”, diría Paul Ricoeur. Este autor ofrece un paralelismo entre arquitectura y narratividad: no sólo “edificar en el espacio” y “disponer la trama en el tiempo”, sino “fundir la ‘espacialidad’ del relato y la

---

<sup>75</sup> En este sentido, se puede decir que tal concepto está supeditado a los géneros y a la expectativa que de éstos hay en cada momento histórico.

temporalidad del acto arquitectónico mediante algún tipo de intercambio bidireccional ‘espacio-tiempo’” (2002: 11).<sup>76</sup>

Se existe –y por lo tanto, se refracta dicha existencia en la literatura– desde lo que Vázquez Medel llama la triple emergencia: el yo, el aquí, el ahora. Nuestra propia conciencia, nuestro sabernos en un lugar y tiempo específico. Somos quienes somos por y en nuestras circunstancias; la deixis personal, temporal y espacial no son tan sólo rasgos lingüísticos que orientan y transmiten información, sino expresan que somos conscientes de nuestra existencia y comunican dónde se ubica el centro –a veces movible y pasajero– del relato (2003: 22-24). La teoría del emplazamiento manifiesta que estamos “citados en determinado tiempo y lugar para que demos razón de algo [...] Estar emplazados (de *plaza*, lugar y de *plazo*, tiempo)” es encontrarnos en un sitio y momento no sólo de manera corpórea sino simbólica, “tejida en/por las redes de la *res cogitans*, nuestra mente” (2003: 26-27).

Emplear el espacio como el trampolín para sumergirse en el análisis no significa dissociarse del tiempo, sino tan sólo darle un peso igualitario al espacio.<sup>77</sup> La relevancia cultural que tiene el tiempo, dice Foucault, hace que éste se perciba como el facilitador del desarrollo orgánico, el elemento indisociable del progreso existencial o de conciencia, y que optar por centrarse en el espacio parece una postura hostil hacia el tiempo y la historia; durante generaciones, “el espacio fue tratado como lo muerto, lo fijo, lo no dialéctico, lo inmóvil. El tiempo, por el contrario, era riqueza, fecundidad, vida, dialéctica” (1980: 70). Después de todo, considérese que el tiempo avanza sin que se le pueda resistir u oponer; aunque en la literatura el tiempo es un constructo narrativo, suele traducirse en acción y tener el mismo carácter irrefrenable. El espacio –dónde ocurre la acción, dónde se reposa y se avanza, qué lugares se obvian y cuáles se explicitan– conlleva una decisión tomada por los personajes y eso aporta a su configuración.

---

<sup>76</sup> En su artículo “Arquitectura y narrativa”, Ricoeur presenta al tiempo y al espacio como dimensiones que colaboran entre sí, aunque en otro momento plantea a la geografía como supeditada al tiempo: “La geografía es tan poco autónoma, que los confines del espacio considerado son continuamente redibujados por la historia” (2004: 340).

<sup>77</sup> Así como el tiempo y el espacio son indisociables, y nuestra materialidad no puede ser separada de los procesos mentales del individuo, ésta no se encuentra al margen de sus vínculos sociales; a fin de cuentas, y como ya lo manifestó el dialogismo bajtiano, “somos seres relacionales” (Vázquez Medel, 2003: 29).

“La Teoría del Emplazamiento no es una mirada que desee sustituir o remplazar otras miradas; en todo caso busca re-emplazarlas: [...] territorio de tránsito, espacio compartido, catalizador que permite que elementos muy distintos de distintas tradiciones del pensamiento puedan entrar en diálogo y reaccionar entre sí” (Vázquez Medel, 2003: 26-27).

### 2.2.2 Un sentido de lugar

En palabras de Peter Turchi, “pedir un mapa es tanto como decir ‘cuéntame una historia’” (2004: 11; la traducción es mía); juguemos con sus palabras: pedirle a alguien que nos cuente una historia es tanto como decirle “entregame un mapa”. Y si escribir es trazar un mapa, todo texto literario es una pieza cartográfica que delata el criterio del cartógrafo para resaltar algo en particular, para elegir el tipo de contorno a emplear, para determinar qué territorio excede los lindes de la porción espacial que interesa (Tally, 2013).<sup>78</sup> El escritor le entrega al lector un texto que contiene dicho mapa, el cual es parte integral de aquello que busca refractar y éste, a su vez, reconstruye –completa, adereza– la geografía ofrecida.

El urbanista Kevin Lynch reflexiona sobre objetos presentes en una ciudad que tienen alto potencial para convertirse en representativos de ese lugar específico y que, a partir de éstos, le permiten al observador estructurar una imagen mental de la ciudad, esto es, que dicha ciudad cuenta con una alta *imaginabilidad*. Una ciudad así “invitaría a la vista y al oído a una mayor atención y participación. La comprensión sensorial de tales entornos no sería simplificado sino extendido y profundizado”. Si los habitantes no logran visualizarse dentro del vasto territorio urbano, no pueden apropiarse del lugar que les corresponde. En cambio, una vez construida la imagen de la ciudad que se habita, “el observador perceptivo y familiar podría absorber los impactos de nuevas sensaciones sin alterar la imagen básica obtenida, y cada nuevo impacto podría entrar en contacto con muchos elementos previos” (1990: 10; la traducción es mía).<sup>79</sup>

Fredric Jameson expresa lo sugerente que le resulta el análisis de Lynch y plantea que el individuo, al ubicarse a sí mismo dentro de un espacio, reclama para sí su lugar.<sup>80</sup> En ese proceso,

---

<sup>78</sup> Sobre la perspectiva de Turchi del escritor como cartógrafo, este autor nos dice que escribir viene en dos etapas: la exploración (sumergirse en el tema) y la descripción (el acto mismo de escribir, poner un oficio en práctica). Por lo tanto, “en un cierto momento pasamos del papel de Explorador a aquél de Guía” (2004: 12; la traducción es mía).

<sup>79</sup> De acuerdo a Lynch, Venecia es una ciudad con una alta imaginabilidad; también algunas partes de Nueva York, San Francisco, Boston y el área del lago de Chicago (1990: 10).

<sup>80</sup> En este proyecto nos centramos en el espacio público que es el metro de Nueva York y por tanto reflexionamos sobre las relaciones entabladas con los espacios exteriores, en particular, el espacio urbano.

Por su parte, Bachelard, en su libro *La poética del espacio*, se centra en el estudio del espacio privado, en el que busca “demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” y que, por tanto, “los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida” (2000: 29). De cualquier manera, aunque este autor contraste lo público con lo privado, podría recuperarse su forma de enfatizar que “el espacio objetivo es menos importante que la cualidad con la que está dotado poéticamente” (Said, 2002: 87). La fábula de un espacio –y no el espacio material y objetivo– es lo que aquí nos ocupa.

el individuo traza un mapa cognitivo con el que procura apropiarse de un sitio: “el mapa cognitivo no es exactamente mimético [...] lo que se requiere del mapa cognitivo [...]: permitir una representación situacional por parte del sujeto individual de esa más vasta totalidad imposible de representar que es el conjunto de la estructura de la ciudad como un todo” (1991: 82-83). Así es como el sujeto obtiene un sentido de lugar.

Como decíamos, cada obra narrativa trae consigo un croquis. La cartografía literaria es la elaboración espacial que ejecuta el autor mientras que la geografía literaria es la construcción que realiza el lector, ya que éste nunca es un receptáculo pasivo del mensaje espacial emitido por el mapa o texto, sino que “determina activamente el significado muchas veces cambiante y transitorio”.<sup>81</sup> Al leer, la cartografía del autor emerge de la página y el lector recurre a sus propios marcos de referencia para darle sentido tanto al texto como a los espacios que representa y al mundo. El espíritu del lugar es un término recuperado por D. H. Lawrence del *genius loci* de la mitología romana (el espíritu guardián que protege un lugar); su intención es que el lector comprenda más ampliamente por qué escritores de alguna región exhiben ciertas características en su obra. La consideración de un espíritu del lugar abona a la geografía literaria, es decir, a la perspectiva lectora (Tally, 2013: 79-85).

Barbara Piatti y otros (2008) están desarrollando un proyecto que engloba diversas reconstrucciones geográficas en literatura.<sup>82</sup> Estos autores establecen dos puntos históricos como el origen de la geografía literaria: los trabajos de William Sharp (1904) con el trazado que realizó de las novelas de Walter Scott como el registro más temprano de geografía literaria, y el *Atlas of the European Novel, 1800-1900* de Franco Moretti (1998), que abarca la Inglaterra de Jane Austen, el Londres de Charles Dickens, el París de Balzac, los espacios de la novela francesa de 1750 a 1800, y mucho más. El trabajo de Piatti y otros (2008) ha desembocado en mapas gráficos e incluso están desarrollando mapas interactivos.<sup>83</sup> Para ello, consideran que el *escenario* es la

---

<sup>81</sup> En resonancia con la estética de la recepción, la cartografía es el texto (la concreción autoral) y la geografía es la obra (aquellas manifestaciones a partir de las diversas lecturas) (Sánchez Vázquez, 2005).

<sup>82</sup> Estos autores consideran a la cartografía literaria como una disciplina dentro de la geografía literaria, es decir, la geografía literaria es el campo de estudio en general y la cartografía literaria es el método para realizar los mapas que están desarrollando (Piatti, Reuschel, Hurni, 2009).

<sup>83</sup> La versión piloto se titula *Literary Atlas of Europe*; [www.atlas-of-literature.eu](http://www.atlas-of-literature.eu). Las instituciones involucradas son el Instituto de Cartografía de Zurich, La Universidad Georg August de Goettingen y la Universidad Charles de Praga. Los participantes son Barbara Piatti, Hans Rudolf Bär, Anne-Kathrin Reuschel, Lorenz Hurni y William Cartwright. Los autores advierten de la dificultad de trazar mapas gráficos tras reconstruir una geografía literaria: no es sencillo alcanzar un consenso en las correspondencias entre el geoespacio (mundo real) y el espacio ficcional. Por ejemplo, el autor no se refiere a un lugar en particular y el lector se ve tentado a anclarlo a la realidad o la falta de claridad en las fronteras de espacios narrados se trasladan de manera imprecisa al papel (Piatti y otros, 2009: 184).

ubicación en la que se desarrolla la acción y en el cual se encuentran presentes los personajes. Dentro de éstos se pueden establecer diversas relaciones entre el espacio literario (representado) y el espacio real (referenciado); recordemos que “sea cual sea el nivel de representación, la realidad es invariablemente el referente del discurso” (Westphal, 2011: 87; la traducción es mía). El escenario puede ser *importado*, es decir, descrito apegándose a la realidad geográfica. Esto puede hacerse de forma condensada remarcando rasgos relevantes, alcanzando con ello un efecto metonímico, a tono con la alta imaginabilidad de Lynch, mencionada previamente.<sup>84</sup> También puede presentarse de manera *transformada*, es decir, ya sea porque se modifican rasgos de la referencia o simplemente porque se le cambia el nombre; el escenario transformado puede a su vez construirse de manera sintetizada (se reúne o resume diversos lugares en uno solo) o *desplazada* (el espacio literario es cambiado de ubicación geográfica en comparación con el espacio real). Asimismo, el escenario puede ser *inventado* dentro de una realidad geográfica familiar o *imaginado*, o sea, que no existe un referente geográfico real, y por lo tanto, no se le puede asignar una ubicación concreta.

Para Piatti y otros (2008), el *espacio proyectado* es el lugar que los personajes añoran, sueñan, recuerdan o evocan.<sup>85</sup> La *zona de acción* está conformada por diversos lugares descritos en el mundo ficcional –ya sea escenarios o espacios proyectados– que el analista ensambla en busca de significado. El *marcador* es una ubicación apenas mencionada; si bien no tiene relevancia para la historia ni para el personaje, sirve para definir el rango geográfico de un espacio ficcional. Consideremos que “no es necesario capturar la representación del mundo entero para leerlo. Basta con un vistazo fugaz” (Westphal, 2011: 161; la traducción es mía). La *ruta* es aquella delineada por el movimiento de los personajes quienes, en su andar, conectan escenarios y espacios proyectados.<sup>86</sup>

Yi Fu Tuan plantea que las personas conocemos a fondo nuestro entorno cercano, nuestro barrio o colonia, y que podemos ignorar ciertos rasgos de la comunidad vecina. En cambio, tanto nuestro grupo como el de al lado, comparten un conocimiento difuso –algunos mitos– de una

---

<sup>84</sup> En el caso de Nueva York, por ejemplo, el metro, los rascacielos, Central Park, los ríos que la rodean, componen la alta imaginabilidad de la ciudad.

<sup>85</sup> Aquí resultará pertinente vincular la proyección de los personajes con los puntos de vista endógeno, exógeno y alógeno de Westphal (2011) que abordaremos más adelante (apartado 2.3.3.1).

<sup>86</sup> Lo que, de acuerdo a De Certeau, deriva en la *actualización* que el peatón realiza al organizar la ruta, así como en su *individualización* al volver recurrentes o accidentales, favoritas o rechazadas las diversas opciones, y la *apropiación* del sistema topográfico al establecer “‘contratos’ en la forma de movimientos” (1988: 98; la traducción es mía). En el apartado 2.3.3.1 volveremos a esto que De Certeau denomina habla peatonal (*pedestrian speech*).

región distante. Pese a que estos mitos contribuyen a una cierta imprecisión, “son necesarios para el sentido de realidad de nuestro mundo empírico. Los hechos requieren de contextos para tener significado, y los contextos invariablemente se vuelven difusos con la distancia” (2001: 88; la traducción es mía).<sup>87</sup> A través de la vaguedad, los espacios míticos abonan a la certeza de lo conocido. Tuan explica que hay dos tipos de espacios míticos: la primera clase de espacio mítico, arriba mencionada, refiere al espacio difuso que rodea lo “empíricamente conocido” por nosotros, rodea nuestro espacio pragmático; la segunda clase, más articulada y consciente, es el aspecto cosmogónico de una cultura, “el componente espacial de una visión del mundo, una concepción de valores localizados dentro de sí que las personas llevan consigo en sus actividades prácticas” (2001: 86; la traducción es mía).<sup>88</sup> En este caso, el espacio suele ser percibido como portador de una personalidad y desde el antropocentrismo.

Foucault establece el espacio heterotópico como aquél que es heterogéneo y sin función específica, pero no por ello menos real; “esos otros espacios, una suerte de contestación a un tiempo mítica y real del espacio en que vivimos”. En un mismo sitio de características tangibles, se configura una “heterotopía feliz y universalizadora” al “yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios” (1997: 88). El espacio heterotópico es una “experiencia mítica, mixta, que vendría representada por el espejo”, en la que se encuentra tanto la utopía (“me permite mirarme donde no está más que mi ausencia”) como la heterotopía (“el espejo tiene una existencia real” (Foucault, 1997: 88). Las heterotopías

son una especie de contra espacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización (1997: 88).<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Yi Fu Tuan marca la diferencia entre espacio y lugar al explicar que un pedazo de espacio se convierte en un lugar cuando se descansa la mirada sobre éste. Basta con que el escritor haga una pausa breve sobre un lugar para que éste se vuelva sujeto del relato (2001: 161). Para fines del presente proyecto, se manejará de forma indistinta tanto un término como el otro.

<sup>88</sup> Lo mítico como el relato sobrenatural del existir: “el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución” (Eliade, 2006: 14).

<sup>89</sup> Aquí se puede recuperar la relación entre tiempo y espacio de la que ya se habló en el apartado 2.2.1: “las heterotopías están típicamente vinculadas a rebanadas de tiempo” (Soja, 1996: 160) que Foucault denomina heterocronías (1997: 89).

Soja traza también un puente con las “geografías imaginarias” de Edward Said aunque éstas refieren directamente a relaciones de poder y percepción social.

Los espacios heterotópicos son aquéllos de carácter heterogéneo y abarcador que funcionan como un compendio cultural de diversos espacios en una misma ubicación.<sup>90</sup>

### 2.2.3 Mapa e itinerario

Como se decía previamente, un lugar literario se construye con la suma de representaciones obtenidas a partir de diversos puntos de vista. Los personajes cargan con el punto focal de la historia y, por lo tanto, de la percepción y la consecuente representación de un lugar. La perspectiva mostrada en un texto refiere a la mirada “como la historia de la subjetividad que expresa la relación del individuo con un mundo que resiste una determinación objetiva” (Westphal, 2011: 122; la traducción es mía).

Un mapa gráfico es la transcripción del recorrido que alguien realizó, el cual queda como evidencia para quien quiera visitar el lugar, aunque sea metafóricamente. El mapa, a su vez, puede registrar uno o más itinerarios, “pero estas líneas gruesas o delgadas tan sólo hacen referencia, como las palabras, a la ausencia de lo que ya ocurrió. El registro del recorrido pierde lo que fue: el acto en sí de transitar. La operación de caminar, deambular o mirar aparadores” queda plasmada “en el no tiempo de una superficie de proyección”. Así, el mapa tradicional “tiene como efecto volver invisible la operación que la ha hecho posible”, es decir, borra al sujeto que exploró un lugar antes de compartirlo (De Certeau, 1988: 97; la traducción es mía). La cartografía literaria, en cambio, reconoce que el itinerario –el tránsito del personaje– es constantemente tematizado, convirtiéndolo así en sujeto del relato (Tuan, 2001: 161) o en correlato (Slawinski, 1989: 270). Lo que hace interesante la representación de un espacio es la contrastación, prolongación y refutación de puntos de vista, lo que aporta la cartografía literaria y el acto lector (geografía literaria); el mapa que contribuye a una construcción narrativa es tanto más vital que los trazos topográficos de un atlas.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> La heterotopía se asemeja al *no lugar* de Marc Auge: lugares anónimos y de paso, andenes y salas de espera “donde los itinerarios individuales se cruzan y se mezclan” (2000: 72). En contraste, el lugar es aquél “del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico” (2000: 86). Para fines de este proyecto, nos apegaremos a la heterotopía y su sentido de “espacio otro” (Foucault, 1997: 85).

<sup>91</sup> En realidad, la cartografía misma, expresa Turchi, asume que no es una reproducción fotográfica, no es un encuadre objetivo que presta igual atención a todos los detalles: “la primera mentira de un mapa –al igual que en la ficción– es pretender que es verdad” (2004: 73; la traducción es mía).

El escenario literario tiene tres aspectos que contribuyen a la construcción del relato: participa de las relaciones de los *personajes* con el mundo, comenzando por el hecho de que “a un personaje dado se le atribuye cierto repertorio de territorios en los que puede aparecer”; localiza (emplaza, diría Vázquez Medel, 2003) *acontecimientos* y situaciones, o sea, “el espacio como indicador de la trama fabular”; conlleva un *valor intratextual* al sostener el mundo representado a lo largo de la obra y con ello, “apela a las gestiones reconstructivas del receptor, quien debe, por su cuenta y riesgo, plantear la hipótesis de la continuidad del mismo y emprender una tentativa de ‘reconstruir’ un sistema coherente”, con lo que se recurre a la referencialidad y a las convenciones culturales (Slawinski, 1989: 283-284).

Un mundo planteado en el ámbito de la ficción se traslapa constantemente con el mundo real; la duda en todo caso reside en cuánto de este mundo “real-e-imaginario” (Soja) es compatible con el conocimiento enciclopédico del lector (Westphal, 2011: 95). El referente puede provenir del mundo real, aunque ya pasado por el tamiz de otros textos, por lo que resulta entonces en una lectura intertextual de un espacio. Más aún, la representación ficcional de los lugares puede incluso modificar la manera en que los observamos, en que nos movemos en ellos: la “literatura no sólo representa el mundo a nuestro alrededor, sino participa activamente de la producción de ese mundo” (Prieto, 2016: 22).

Este mundo “real-e-imaginario”, también llamado “tercer-espacio” (*thirdspace*) por Soja –basado en los trabajos de Lefebvre– es descrito en sus propias palabras de la siguiente manera:

Un espacio donde todos los lugares se encuentran [...] Todo se reúne en el tercer-espacio: la subjetividad y la objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo conocido y lo inimaginable, lo repetitivo y lo diferenciado, estructura y acción, mente y cuerpo, conciencia e inconciencia, la disciplina y lo transdisciplinario, la vida diaria y la historia sin fin (1996: 56-57; la traducción es mía).

El primer espacio contiene al mundo real y material mientras que el segundo espacio abarca las representaciones de lo imaginario. Con el concepto de tercer-espacio, Soja busca abrir una perspectiva que fortalezca la fusión de aspectos del espacio real y el representado que mantenga en primer plano el reconocimiento de que somos “seres intrínsecamente espaciales” (1996: 1).

Soja encuentra similitudes con el concepto de heterotopía planteado por Foucault, revisado anteriormente.<sup>92</sup>

Edward Soja, con una clara oposición a lo dialéctico por su rechazo a una lógica binaria reduccionista, plantea “una triadética de la espacialidad, del pensamiento espacial y de la imaginación espacial” (1996: 7-10) basada en lo que Lefebvre nombra *práctica espacial, representaciones del espacio y espacios representacionales*.<sup>93</sup> La práctica espacial refiere a las rutas y redes que conectan los distintos puntos de la ciudad que forman parte de la vida cotidiana, “garantiza continuidad y cierto grado de cohesión”.<sup>94</sup> Las representaciones del espacio dependen de la producción misma del espacio y del orden atado a dicha producción; trae consigo “relaciones frontales” que requieren del conocimiento de signos y códigos. La práctica espacial es la manifestación del individuo ante las representaciones del espacio, las cuales son de carácter social y normativo, y reflejan “el imperativo de las relaciones dominantes de producción” (Prieto, 2016: 34).<sup>95</sup> Los espacios representacionales son aquellos simbolismos complejos, a veces codificados y a veces no, “asociados al lado clandestino o subterráneo de la vida social y del arte” (1991: 33; la traducción es mía).

Slawinski explica que además del papel que juegan los escenarios literarios (ya mencionados: los personajes en el mundo presentado, los acontecimientos en su localización, un sistema intratextual que dé continuidad), el espacio debe ser entendido como el resultado de la

---

<sup>92</sup> Para Soja, una construcción ejemplar de un tercer-espacio –y podría decirse que también del espacio heterotópico– se encuentra retratado en el cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges (Soja, 1996: 54-56). La descripción de la casa posee las características que corresponden al mundo concreto; sin embargo, en su sótano, se ubica “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (Borges, 1968: 186), una esfera sin fronteras espaciotemporales. Desde lo heterotópico, se remite a la reunión de funciones provenientes de diversos espacios que se congregan en uno solo, ubicable, pese a que queda “fuera de todos los espacios” (Foucault, 1997: 85). En “El Aleph”, todas las geografías y todas las experiencias son posibles desde un lugar donde también se ven “todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó” (Borges, 1968: 191). Sobre este cuento, Soja manifiesta: “es una alegoría de las complejidades infinitas del espacio y el tiempo. Esto, aunado a la conceptualización de la producción del espacio de Lefebvre, detona el alcance del conocimiento espacial y refuerza la apertura radical que estoy tratando de expresar con el tercer-espacio: el espacio en que todos los espacios se encuentran [...], un espacio que nos es común a todos y sin embargo nunca es posible verlo y entenderlo en su totalidad” (1996: 56; la traducción es mía).

<sup>93</sup> También Lefebvre plantea romper con las relaciones binarias: “una triada: esto es, tres elementos y no dos. Las relaciones con dos elementos se reducen a oposiciones, contrastes o antagonismos (1991: 39).

<sup>94</sup> Lefebvre advierte que la práctica social puede, paradójicamente, marcar las separaciones de aquello que une: un habitante de un barrio pobre puede ir a trabajar a un rascacielos lujoso. Por tanto, la práctica espacial aporta cohesión aunque no necesariamente coherencia (1991: 38).

<sup>95</sup> En la lectura que Jameson realiza de Lynch, explica que los sujetos que tal autor presenta “se dedican más bien a operaciones pre-cartográficas cuyos resultados se describen tradicionalmente como itinerarios y no como mapas”, es decir, enfatiza la subjetividad de la experiencia y la manera en que el individuo se visualiza parcialmente en su entorno. Recuperando su concepto de mapa cognitivo, digamos que quien navega la ciudad traza su propio mapa –su itinerario personal– combinando “datos existenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones no vividas, abstractas, de la totalidad geográfica” (1991: 83-84).

descripción y los sentidos añadidos. En cuanto a la descripción, “el espacio presentado puede surgir del comunicado sólo en la medida en que fue proyectado en él por los significados” de oraciones descriptivas. “No puede ser un espacio exclusivamente implícito”, de otra manera, se queda en “la esfera del no-ser” (1989: 279). Los sentidos añadidos son aquellos “significados adicionales que se construyen encima de las presentaciones espaciales” (1989: 286). Puede manifestarse como una oposición entre lo realista y fantástico; al espacio se le puede conferir un equivalente emocional, es decir, obliga a salir del interior de la obra y buscar significados culturales o dentro de la tradición literaria (aunque siempre dentro de la morfología de la obra). Los sentidos añadidos van más allá de la propia enunciación, donde ocurre una conexión simbólica.

### 2.2.3.1 *Transeúntes: el coro de los pasos perdidos*<sup>96</sup>

Considérese que caminar por una ciudad es tanto como irla narrando. Las posibilidades urbanas están a disposición del usuario pero es éste quien opta por un trazo específico: tomar una calle en lugar de otra, elegir un medio de transporte, cruzar una plaza o un parque. Michel De Certeau considera que una caminata es a una ciudad lo que hablar es a la lengua, por lo tanto, caminar es una enunciación (1988: 97-98). Ocurre una especie de co-autoría, en que cada transeúnte escribe un fragmento, incapaz de leer el texto en su totalidad. El *flâneur* es un poeta de la calle, un artista que pinta su experiencia subjetiva y acotada (Tally, 2013: 99); aquéllos que vagan por la ciudad “no están localizados sino más bien espacializados” (De Certeau, 1988: 97; la traducción es mía).<sup>97</sup> En cambio, aquél que puede leer la ciudad entera es quien se coloca en las alturas de un rascacielos, “un ojo solar, viendo hacia abajo como un dios” que, sin embargo, no participa de su escritura (De Certeau, 1988: 92; la traducción es mía). De Certeau construye la imagen de la mirada que se posa sobre la ciudad de Nueva York desde el piso 110 del ya inexistente World Trade Center, una mirada que abarca el todo, “la isla urbana, un mar en medio del mar, eleva los

---

<sup>96</sup> “The Chorus of Idle Footsteps” es el título del apartado 2 del artículo “Walking the City” de Michel De Certeau (1988: 97-102).

<sup>97</sup> Walter Benjamín al reflexionar sobre Baudelaire: “lo específicamente moderno se muestra siempre en Baudelaire como complemento de lo específicamente arcaico. En el *flâneur*, que pasea su ociosidad por la imaginaria ciudad de pasajes, el dandí sale al paso del poeta (el dandí, que se mueve entre la multitud sin hacer caso de los empujones a los que está expuesto). Sin embargo, también hay en el *flâneur* una criatura largo tiempo desaparecida, y ésta le lanza al poeta una mirada soñadora que le llega al corazón. Es ‘el hijo de la selva’, el hombre que de una vez una naturaleza bondadosa le prometió el ocio. El dand(i)smo es el último resplandor de lo heroico en épocas de decadencia” (2005: 805).

rascacielos de Wall Street, se hunde en Greenwich, para alzarse de nuevo en las crestas de Midtown, pasar tranquilamente sobre Central Park y finalmente ondular a la distancia más allá de Harlem”; no un transeúnte sino un *voyeur* (1988: 91; la traducción es mía). Desde las alturas, se lee la ciudad en su totalidad con una mirada panóptica: “el panóptico es una manifestación de la obra de arte total. El universalismo del siglo XIX tiene en el panóptico su monumento. Pan-óptico: no sólo que todo se ve, sino que se ve de todas maneras” (Benjamin, 2005: 545). Foucault analiza la construcción panóptica que propuso Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII para mantener el control en las cárceles, revisándola desde el fortalecimiento del sistema y el mantenimiento de control: “la disposición del espacio para fines económico-políticos” (1980a: 148; la traducción es mía). Sin embargo, al aplicar la mirada panóptica a la ciudad se contrarresta el poder de ésta dado que el transeúnte es escurridizo: sus procedimientos son “multiformes, rebeldes, astutos y tercos” (De Certeau, 1988: 96). De tal manera que mientras mantenerse a nivel de calle permite participar de la escritura de una ciudad, imposibilita leerla plenamente. Aunque la ciudad se concreta al caminarla, se escribe con la “aprehensión táctil y la apropiación cinética”, sólo puede a su vez releerse de forma fragmentaria (1988: 97; la traducción es mía).

De Certeau manifiesta que el habla peatonal (*pedestrian speech*) tiene tres características: la actualización, lo individual y lo fáctico. La actualización ocurre cuando el transeúnte elige y organiza las opciones de una ruta, las cuales existen gracias a él; “el caminante transforma cada significativa espacial en algo más” y con ello individualiza su uso, ya sea volviendo las opciones en recurrentes o accidentales, favoritas o rechazadas, es decir, apropiándose o descartándolas; el carácter fáctico es, a la manera de Jakobson, la comunicación continua con el lugar que se recorre, la noción de un “yo” que está aquí y se dirige hacia allá es lo que mantiene la comunicación abierta entre el transeúnte y la ciudad (1988: 98-99; la traducción es mía).

Westphal establece tres variantes focales básicas que se configuran de acuerdo a la relación que el observador –quien traza el itinerario– entabla con dicho lugar. El *punto de vista endógeno* refleja una intimidad con un sitio que remite “a la visión autóctona de un lugar” que suele tener una cierta resistencia a aquello que se sale de la familiaridad. Desde lo endógeno, los lugares adquieren relevancia de manera visceral, no a través del poder visual o racional, sino a partir de un contacto íntimo, doméstico.

Una función del arte literario es dar visibilidad a las experiencias íntimas, incluyendo aquellas de lugar. El paisaje del Gran Tetón no requiere del servicio de la literatura; éste se publicita a sí mismo por su mero tamaño. El arte literario puede iluminar áreas desapercibidas del interés humano, como un pueblo del medio oeste, un condado de Mississippi, una colonia urbana o una hondonada de los Apalaches (Tuan, 2001: 162; la traducción es mía).

Por otra parte, el *punto de vista exógeno* es aquél del viajero; conlleva una cierta euforia a lo desconocido o exótico. Ante el extranjero resaltan ciertas particularidades de un espacio que no le es propio: “el desplazamiento, quizá más que las raíces en un lugar, subraya la importancia fundamental de las relaciones espaciales en nuestras tentativas por interpretar y cambiar el mundo” (Tally, 2013: 13; la traducción es mía). Se observa y se asimila desde el contraste con lo familiar. Por último, el *punto de vista alógeno* es el del viajero que se ha establecido en el lugar con un alto grado de apropiación pero que sigue siendo percibido por la población local como un extranjero (2011: 128-129). Desde la familiaridad de lo endógeno percibimos lo difuso de lo exógeno, aún desde el sedentarismo. No tenemos que viajar para tener una idea de lo que son tierras exóticas; preconcepciones, probablemente, alimentadas por la propia literatura. Desde esta perspectiva, podría decirse que los múltiples focos apuntados hacia un mismo espacio, es decir, la espacialidad alimentada por la *multifocalización*, se asemeja a la intertextualidad en cuanto al cruce de superficies. También la intertextualidad, en todo caso, se construye en estratos.

### 2.3 La intertextualidad como cartografía

Quisiera comenzar por recuperar lo que Italo Calvino escribió sobre París y parafrasearlo para la ocasión: uno conoce Nueva York antes de estar físicamente ahí. Cuando se llega a Nueva York por primera vez, en realidad es un retorno porque se le ha imaginado gracias a libros, se le ha visto en cientos de representaciones cinematográficas.<sup>98</sup> Pero un sitio, y quizá más una ciudad tan conocida como París o Nueva York o Londres, debe llegar “a ser un paisaje interior para que la imaginación empiece a habitar ese lugar, a hacer de él su teatro” (2003: 191).<sup>99</sup> Para Calvino, nos dice Westphal, un lugar es ante todo una construcción intertextual.<sup>100</sup> La intertextualidad arroja en sí metáforas que conectan con lo espacial: la intertextualidad vista como una red o como coordenadas en un mapa textual; las relaciones entre textos que se concretan en la superficie de la página. En este caso, se busca dar un paso más hacia la concreción específica que conviene a este proyecto: una ciudad –Nueva York– es representada en un texto que recurre a su vez a la ayuda de pre-textos en los que se plasmó la importancia de tal ciudad para el autor intertextual.

Westphal explica que se construye una relación entre las ciudades y sus representaciones literarias y que dicha relación está marcada por un consenso homotópico (*homotopic consensus*); sin embargo, más que interesarnos por observar un consenso, porque la intertextualidad –y en todo caso el universo textual– se alimenta también del disenso, consideremos aquí la existencia de una espacialidad intertextual. En una amplia red de relaciones intertextuales que aparece de manera tangible y, en buena medida, explícita, nos centraremos en los fragmentos del texto y en los pre-textos que refractan el metro la ciudad de Nueva York. Las características asignadas a este espacio ficticio –que tiene una evidente conexión referencial con el real– son expresadas a través de una narrativa que alberga textos previos.

---

<sup>98</sup> “París ya ha sido el paisaje interior de gran parte de la literatura mundial y de muchos libros que todos hemos leído y que tanto han contado en nuestras vidas. Antes que una ciudad del mundo real, París, para mí como para millones de otras personas de todos los países, ha sido una ciudad imaginada a través de los libros, una ciudad de la que uno se apropia leyendo” (Calvino, 2003: 191).

<sup>99</sup> “A lo mejor para poder escribir sobre París debería alejarme de ella, si es cierto que siempre se escribe partiendo de la carencia, de una ausencia. O bien, estar más dentro de ella, pero para eso debería haber vivido en ella desde mi juventud, si es cierto que son los escenarios de los primeros años de nuestra vida los que dan forma a nuestro mundo imaginario y no los lugares de la madurez” (Calvino, 2003: 191). Aquí parece oportuno recordar no sólo los puntos de vista endógeno alógeno y exógeno (Westphal) que influye sobre cómo un narrador se acerca al espacio, sino el espacio proyectado (Piatti) como aquel lugar que se añora, sueña, evoca.

<sup>100</sup> Respecto a la reticencia de Calvino para escribir sobre una ciudad como París, Westphal dice que “los estratos intertextuales que construyen una ciudad son tan densos que intimidan al escritor” (2011: 150).

Como vimos en el apartado 2.2, existe una relación indeterminada (y por tanto, heterogénea) entre el mundo material y aquél que se concreta en la página. En ese proceso de concreción o actualización del mundo material, se participa del coro de otras concreciones, otras actualizaciones: “la ficción no imita a la realidad pero actualiza nuevas realidades virtuales hasta entonces no expresadas, las cuales interactúan con lo real bajo una lógica hipertextual de interrelaciones” (Westphal, 2011: 103). Y aquí agregaría: no sólo con lo real sino con los textos previos que se han producido, entablando a su vez sus propias relaciones indeterminadas. Percibimos una ciudad no sólo porque la habitamos o la visitamos, sino porque leemos sobre ella; los que escriben sobre ella, la leyeron previamente y la vieron a través de las palabras de esos textos que preceden a una obra más reciente. Westphal vislumbra que el contacto entre el mundo concreto y el de ficción es tan libre y constante que terminan por ser un solo mundo. La frontera entre el espacio material y las actualizaciones ficcionales tiende a desaparecer, de la misma manera que la intertextualidad abarcadora pierde la pista de la procedencia de los textos, de aquellas palabras de la cultura que encuentran su camino a una obra.

El espacio se lee y se escribe con “todas las parcialidades de la imaginación” (Bachelard, 2000: 22). Desde el momento de percibir un lugar, incluso antes de ponerlo en papel o plasmarlo en un lienzo, éste se experimenta a través de “la subjetividad y la objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado”; así, de cierta manera, habitamos un tercer-espacio (Soja, 1996: 56-57).

Hay ciudades más visitadas que otras a través de diversas manifestaciones artísticas, por lo que traen consigo una “cadena intertextual” más extensa. El término “cadena intertextual” es empleado por Westphal al hablar de Poldevia, un lugar inexistente supuestamente ubicado en los Balcanes, empleado por Marcel Aymé en su cuento “Legend of Poldevia” (1943). Los autores Jacques Roubaud, George Perec y Raymond Queneau –escritores del movimiento francés OuLiPo– han construido personajes procedentes de este país imaginario (2011: 118). Sin embargo, la imagen de la cadena remite a una secuencialidad de eslabones, así que la red como metáfora parece más apropiada por la presencia de mayores puntos de contacto así como una posible simultaneidad. Esta unión de puntos que conforman una red intertextual –similares a las coordenadas de un mapa topográfico o al trazado mismo de una ciudad– construyen de manera colectiva la descripción de un lugar y, en muchos casos, conforman entre sí los sentidos añadidos (Slawinski) que vienen aunados a un lugar. Encontrarse entre las páginas de Ernesto Sábato es

leer el Buenos Aires de Jorge Luis Borges (y viceversa). Esos diversos retratos que se conjugan estratigráficamente hacen que los espacios se construyan –se escriban y se lean– de manera intertextual.

En términos de la concreción artística, ya hemos dicho que los lugares planteados en el ámbito de la ficción se traslapan constantemente con el mundo real (generando lo real-e-imaginario de Soja, 1989). Las expresiones artísticas del lugar, aunado a la experiencia individual, resultan en posibles percepciones estratificadas –a la manera de la intertextualidad abarcadora– en que capas de historia y pasado, vivencias personales, conocimiento enciclopédico, contacto con concreciones artísticas, dan como resultado una escritura intertextual del espacio. No interesa la visión única u homogénea sino “la proliferación de centros focales y una oscilación global del sistema de referencia” (Westphal, 2011: 137; la traducción es mía).

Westphal considera que los estudios futuros de la geocrítica deberán encaminarse a la articulación de “cuatro puntos cardinales”: la *multifocalización*, es decir, la multiplicación de puntos de vista (que es desde ahora la característica principal de la geocrítica), la *polisensorialidad*, como la participación de todos los sentidos, la *estratigrafía* que considera el paso del tiempo y las capas perceptivas que se acumulan, “el tiempo presente de un espacio incluye el pasado que fluye de acuerdo con una visión estratigráfica” (2011: 137; la traducción es mía), y por último, la *intertextualidad* como el procedimiento de diferenciación y asimilación que reúne a diversos textos, es decir, “el proceso de continuidad de un texto a otro basado en una lógica que permite observar un camino dentro del sistema textual” (2011: 168; la traducción es mía). “Desde una óptica geocrítica, lo que es interesante sobre la representación” enfatiza Westphal “descansa en la intersección de diversas miradas” (2011: 137; la traducción es mía). Lo que se propone en este proyecto es afín a dicho planteamiento: realizar un análisis geocéntrico e intertextual. Si bien la geocrítica plantea reconstruir las percepciones de un solo lugar a través de diversas obras, y aquí nos centramos en el metro de Nueva York tal y como aparece en una sola novela, dicha reconstrucción es una forma de “trayectoria intertextual que desemboca a esta representación del espacio” (Westphal, 2011: 153; la traducción es mía).<sup>101</sup> Por su parte, la percepción espacial es necesariamente polisensorial y la intertextualidad comprende en sí la multiplicación de puntos de vista estratigráficos. Tengamos presente entonces, que “el peso de la

---

<sup>101</sup> En el caso del metro de Nueva York, la bi-focalización alcanzada por la presencia textual de cartas escritas por Owen, se torna multifocal al extenderse a otras presencias textuales como el poema “In a Station of the Metro” de Ezra Pound.

intertextualidad en la percepción de un espacio humano es considerable” (Westphal, 2011: 158; la traducción es mía) y que el propósito aquí será revisar la actividad intertextual que genera el sentido concedido al metro de Nueva York, intertextualidad configurada por el coro de voces conformado primordialmente por Gilberto Owen (fragmentos de cartas, de un poema), el Owen ficticio y la narradora personaje.

Así como Westphal explicita el papel de la intertextualidad en la configuración espacial, se propone aquí orientar las categorías cualitativas planteadas por Pfister (2004) –aquéllas que pretenden encontrar un punto intermedio entre la intertextualidad restrictiva y la universal (apartado 2.1.4)– a situaciones en que la intertextualidad refiere al metro de Nueva York. Siendo éste el caso, la *referencialidad* servirá para considerar qué tanto se integra el pre-texto que habla sobre el espacio y qué tanto éste se tematiza; la *comunicatividad* nos permite ver qué tan evidente resulta que la intención es poner el foco de atención sobre espacio, derivado éste de las coordenadas del pre-texto y el texto; la contribución de la *autorreflexividad* será evaluar qué tanto se reflexiona sobre el pre-texto –en este caso, uno que hable del espacio–, lo que genera de manera ineludible una situación metafictional; la *selectividad* permite ver qué tan explícito es el pre-texto cuyo foco apunta al espacio; la *estructuralidad* ayudará a revisar qué tan elevado es el carácter estructurante del pre-texto que hace referencia al espacio; por último, la *dialogicidad* referirá al grado de oposición o tensión –o mera repetición– que se observa entre el pre-texto y el texto en cuanto a la percepción del espacio específico que aquí se plantea abordar: el metro de la ciudad de Nueva York.

El propósito de construir un puente entre la intertextualidad y la espacialidad –y generar así lo que aquí llamamos espacialidad intertextual– se justifica en tanto la interpretación de un lugar, como ya dijimos, se da en muchas ocasiones a partir de una construcción intertextual. Hay lugares sobre los que se han detenido más miradas y tienen un mayor potencial intertextual; hay experiencias compartidas de nuestra relación con los espacios que son llamadas al recuerdo al momento de leer sobre otro espacio; hay la memoria de las sensaciones experimentadas al encontrarse con un lugar distinto al propio (lo exógeno); hay la mirada que apunta hacia la frontera u observa del centro a la periferia o de la periferia hacia el centro o detecta un intersticio que no parece responder al funcionamiento del resto del lugar (transgresividad, Westphal, 2011). Sea uno o todos estos factores los que inciden sobre la lectura –una no ingenua: la lectura

intertextual–, nos proponemos revisar cómo es que la intertextualidad en *Los ingrátidos* contribuye a la construcción de sentido que aporta el metro de Nueva York.

El punto medular del presente capítulo ha sido subrayar lo inoperante e impreciso de ver a la obra literaria como un sistema cerrado. Ya lo dejó en claro Bajtín al plantear el dialogismo y ya se encargó Kristeva –y quienes le han seguido– de reflexionar sobre la red de relaciones que conectan al universo textual. Toda percepción y reflexión –estética, vivencial, ideológica– se sustenta en la combinación entre lo individual y lo social a tal punto que las fronteras entre lo uno y lo otro se desdibujan. En esta especie de red fluvial de voces y textos se encuentra también la configuración del espacio literario.

### CAPÍTULO 3. UNA CIUDAD INTERTEXTUAL

A continuación se analizará la presencia del metro de Nueva York en *Los ingravidos* empleando las categorías intertextuales de Manfred Pfister y haciéndolas extensivas al aspecto espacial que aquí nos ocupa. Se parte de la premisa de que este medio de transporte es relevante en la novela y que éste se construye con las palabras de Gilberto Owen como sustrato.

La división en apartados pretende facilitar el análisis; sin embargo, estas separaciones son fronteras porosas y móviles. *Los ingravidos* es un tejido apretado conformado por lo epistolar, lo metaficcional, los pre-textos más o menos explícitos, los relatos autobiográficos intercalados y la fundición constante de planos de realidad; todo esto evidencia el artificio de separar las unidades o fragmentos en distintos apartados. Aún así, se desea que tal división facilite su análisis y posterior lectura.<sup>102</sup>

Se han seleccionado 24 unidades de análisis, fragmentos de *Los ingravidos* que mencionan –en mayor o menor medida– el metro de la ciudad de Nueva York y por tanto abonan a la construcción cartográfica de dicho espacio. En el primer apartado –Apuntes sobre Nueva York: los pre-textos de Gilberto Owen en *Los ingravidos*– se analizan tres citas textuales de cartas enmarcadas como notas por la narradora personaje y dos fragmentos que son parte del relato autobiográfico y que traen consigo un pre-texto obtenido de la correspondencia; asimismo, se analiza la primera parte del poema “Autorretrato o del *subway*”, presente en la novela.

Los cuatro fragmentos que comprenden el segundo apartado –La narradora personaje y el metro de Nueva York– se leen desde el punto de vista de ella; una de las unidades incluye un poema de Ezra Pound y otra muestra uno de Emily Dickinson; los dos fragmentos restantes hablan sobre encuentros en el metro entre la narradora personaje y Owen.

El tercer apartado –El metro y la novela: la metaficción– se centra en el análisis de seis unidades que abordan reflexiones sobre cuestiones escriturales vinculadas a elementos espaciales que aporta el metro; seis de estas unidades son desde la perspectiva de la narradora personaje y una es parte del relato autobiográfico de Owen.

El cuarto y último apartado –Owen ficticio en el metro de Nueva York– está conformado por siete unidades que, como lo dice el título, forman parte del relato autobiográfico de Owen; ya

---

<sup>102</sup> Para una lectura de las unidades de análisis en orden narrativo, véase anexo V.

sea que el metro es mencionado o que la acción se desarrolla en dicho espacio. Una de las unidades es un fragmento que incluye una versión libre de unos versos de Louis Zukofsky.

### **3.1 Apuntes sobre Nueva York: los pre-textos de Gilberto Owen en *Los ingrávidos***

Los dieciocho meses que Gilberto Owen pasó en Nueva York dejaron huella en su correspondencia y obra. En *Obras* (1979) se reúnen siete cartas dirigidas a Xavier Villaurrutia escritas desde esa ciudad en las que, en mayor o menor medida, el espacio urbano se asoma: reflexiona sobre el acto de viajar, sobre la escritura de su poema “Autorretrato o del *subway*” y del libreto para Emilio Amero, sobre su espacio personal en Morningside Avenue, sobre el paisaje ante él. También en dicha edición aparece una muy extensa carta a Celestino Gorostiza en la que describe ampliamente la ciudad de Nueva York y específicamente el metro (a la que habremos de volver más tarde). Otros con quien mantiene comunicación epistolar desde Nueva York son Alfonso Reyes (en particular, de asuntos editoriales), Clementina Otero (cartas amorosas, dolorosas, juguetonas) y Araceli Otero (personales y líricas). Tanto la edición mencionada como las cartas que reúne son relevantes para *Los ingrávidos*: la narradora personaje encuentra el libro en la Universidad de Columbia y de éste extrae nueve citas textuales de cartas que guarda para algún día escribir una novela sobre Owen. El carácter metaficcional del trabajo en cuestión acentúa la importancia de las palabras originales del Owen verdadero.

A partir de leer su correspondencia, la narradora personaje rastrea la huella de Owen en la ciudad, se obsesiona, sigue sus pasos: “...fue a partir de entonces que comencé, poco a poco, a existir como habitada por otra posible vida que no era la mía...” (Luiselli, 2011: 33). Lee a Owen y nosotros con ella. Vemos la ciudad de la que le escribió a Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, las hermanas Otero. Sus anotaciones sobre ese espacio que se mide en tiempo, ese *subway* desde donde se empieza a ver Nueva York. Si escribir es construir un mapa, la narradora personaje se topa con el mapa que dejó Gilberto y decide completarlo, resaltar algunas esquinas, fachadas, paradas de metro.

También como cita textual de Gilberto Owen aparece la primera parte del poema “Autorretrato o del *subway*”, –a analizarse en el apartado 3.1.2–; este trabajo lírico manifiesta la percepción que el poeta tiene de sí mismo desde su ubicación geográfica y la relación que sostiene con el metro de Nueva York: un metro de fábula y de sentidos añadidos.

### 3.1.1 Nueva York en su correspondencia: de lo epistolar a los pre-textos

De acuerdo a Tomás Segovia, las cartas de Owen “no se leen de modo diferente que sus poemas” (2001: 47), lo que manifiesta la tesitura poética y lúdica de su correspondencia. Ésta oscila entre asuntos de vida cotidiana y poesía en prosa, lo que puede interpretarse como una “renuncia a la delimitación de los géneros tradicionales”. Como vimos en el capítulo 1, la novela explora también la intertextualidad genérica, logrando entremezclar, al estilo oweniano, la narrativa y el lirismo. Y como Owen, Luiselli se expresa con un estilo que se manifiesta “contra la grandilocuencia, la sensiblería, el trascendentalismo ideológico, ramplón” (Coronado, 2004: 69-70).

El género epistolar oscila entre la convención –fortalecida por las recurrencias– y la libertad expresiva o estilística que le da singularidad a un texto.<sup>103</sup> La carta es un diálogo diferido, es decir, un acto no simultáneo que debe prescindir tanto de los referentes inmediatos compartidos, como de la gestualidad y el lenguaje corporal de los participantes. Para compensar estas ausencias, el género epistolar recurre a fórmulas –bastante fijas– como la fecha, el lugar, el saludo y la despedida. En ocasiones, se recurre también a mayores precisiones de lugar: “me siento frente a la ventana”, “te escribo desde la estación de trenes”, “estoy en tu cafetería favorita”. Esta libertad narrativa da pie a que el acto comunicativo adquiera fuerza estética. “Nueva York, 7 de septiembre de 1928. Querido muy Celestino Gorostiza libre en la cárcel mexicana de la literatura: En el parque hay grillos. Al bajar hoy a escribirte me sorprendió su absurda presencia, su existencia olvidada” (Owen, 1979: 269), abre esa carta extensa que aparece en diversos fragmentos de *Los ingrátidos*. Texto suscrito a las características de su género, contiene los rasgos centrales de este tipo de comunicación diferida; por lo demás, refleja la libertad estilística que permite una carta personal a partir del tipo de relación que se tiene con el receptor. De ahí que Florie Krasniqi considere que “el texto epistolar se encuentra en una intersección” (Krasniqi, 2014) entre los géneros discursivos y los literarios.

La primera presencia de esta carta aparece a manera de nota:

---

<sup>103</sup> “Como todo género convencionalmente definido, aceptado y practicado, se debate entre la norma y la libertad. La norma mantiene la esencia y la forma del género, delimita los rasgos de su identidad. La libertad favorece la actualización de la norma mediante la práctica combinatoria de los elementos lingüísticos a disposición de los miembros de una comunicad cultural determinada” (Krasniqi, 2014).

(1) Nota (Owen le escribe a Celestino Gorostiza): “A New York se le empieza a ver desde el *subway*. Acaba allí la perspectiva plana horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo” (2011: 44).

Como vimos en el pequeño inventario presentado en el capítulo 1, hay 19 fragmentos que se introducen a manera de notas, nueve de ellas son citas textuales de cartas. Estas notas contribuyen a la transición entre Gilberto Owen y el relato autobiográfico del Owen ficticio. Enmarcar las citas textuales como notas presenta por sí mismo una situación metaficcional en que la autora explicita lo que construye; la escritura de una novela se anuncia, lo que de inmediato muestra una alta *autorreflexividad* en torno a este pre-texto que aborda el espacio del metro.

Anthony Stanton (2008) asegura que esta carta escrita a Gorostiza demuestra que Owen se acerca a Nueva York –a su modernidad abrumadora– al estilo de los pintores cubistas y surrealistas: por un lado, busca la estética en la combinación de palabras tanto en español como en inglés, y por el otro, recurre a la inserción de cifras. Si prolongáramos la cita continuaría: “es mucho más fácil entenderlo, claro está, desde la estadística. Pero la pureza inhumana del número es otra exageración peligrosa” (Owen, 1979: 271).<sup>104</sup>

El hecho de que la narradora personaje convierta la cita textual en una nota y aclare su procedencia, enfatiza la relevancia de la información. Así, la *referencialidad* se encuentra en el acto metaficcional: la construcción de la novela por parte de la narradora personaje ocurrirá en tanto se subraye la mirada de Gilberto Owen. Sin embargo, la falta de integración del pre-texto debilita justamente el aspecto referencial de acuerdo al criterio de Pfister.

La narradora personaje recuerda a aquel observador que fue Owen y mira a través de sus palabras el mismo espacio. A través de una *comunicatividad* elevada, se le entrega al lector el

---

<sup>104</sup> Y continúa: “Al principio me refugié en ella. Conservo unas notas: The rapid transit companies of the city carry a total of about 1 880 000 000 people a year. That is counting the related elevated lines. But the subway system of the I.T.R. alone handles more than 870 000 000, and the B. M. T. more than half as many. En la estación de Interborough’s en la calle 96 se recaudan 800 000 níqueles al día. En la Tesorería de New York hay la tercera parte del oro del mundo. Ahora leo las listas de los más interesantes entre los 25 000 turistas que regresan diariamente a New York, después del verano. Pero el número, te digo, es nomás un poema” (Owen, 1979: 271). Para ver la carta completa, véase anexo VI.

Por su parte, Le Corbusier diría que las matemáticas “nos colocan en sintonía con la ley universal”. Así como “el ingeniero logra armonía” (1986: 11) aritmética y geométrica, el número “es nomás un poema” (Owen, 1979: 271), y la poesía, por lo visto, “es una exageración peligrosa”.

“Esta carta, tan compleja como los poemas que está escribiendo en ese momento, recuerda que la rama epistolar forma parte integral de la obra literaria de Owen. Aquí llega a formular con categoría estética su intuición de una nueva epistemología que se mueve entre lo horizontal y lo vertical, entre la precisión concreta de la cifra y el misterio de los límites de lo fantasmagórico” (Stanton, 2008: 743).

mapa de Nueva York: una cartografía a dos niveles. En el primero, la topografía urbana trazada en papel, o sea, la representación de una perspectiva realizada en una superficie plana; en el segundo, el metro con todas sus dimensiones. Se le confiere volumen y movimiento expresado en tiempo, y con ello un valor central, es decir, *estructural*.<sup>105</sup> “A New York se le empieza a ver desde el subway”: la ciudad narrada en dos tiempos debe comenzar a ser vista –de acuerdo al instructivo aportado por Owen y ratificado por la narradora personaje– desde este transporte público, masivo, subterráneo. Michel De Certeau manifiesta que

en la Atenas moderna, los vehículos de transporte masivo se llaman *metaphorai*. Para ir al trabajo o regresar al hogar, uno toma una ‘metáfora’ –un autobús o un tren. Las historias pueden tener también ese nombre noble: cada día atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y vinculan; hacen oraciones e itinerarios con ellos. Son trayectorias espaciales. De esta manera, las estructuras narrativas tienen un estatus de sintaxis espacial [...] Toda historia es una historia de viaje –una práctica espacial (1988: 115; la traducción es mía).

Así, todo transporte es el vehículo de una narración donde el sentido de lugar obtiene un papel significativo. Asimismo, todo medio de traslado tiene, de forma inherente y constitutiva, un mapa. La marca de la cita y su falta de integración no sólo realzan su cualidad estructural, sino que la *selectividad* elevada conlleva un efecto metonímico por partida doble: de una carta en su totalidad se focaliza a este fragmento específico, de una ciudad completa se coloca la mirada sobre este elemento en particular. E igualmente doble es la estratificación: la narradora personaje mira el metro como lo miró Owen –una *dialogicidad* a manera de coro, una ratificación sin tensión semántica ni ideológica–; la capa urbana más profunda de la ciudad: una arteria para el torrente, un vecino de todas las vecindades. Los dos estratos: el texto y el espacio. El espacio como texto.

A continuación veremos la incrustación casi literal –se sustituye New York por Manhattan– del fragmento arriba revisado:

---

<sup>105</sup> En el caso de las citas textuales en forma de notas, me parece que no necesariamente funciona la premisa “a mayor referencialidad, mayor comunicatividad”. La comunicatividad elevada reside en la “claridad del marcaje” (Pfister, 2004: 45) que explicita la relevancia de la inclusión del pre-texto; sin embargo, la referencialidad no conlleva la misma intensidad porque la cita no se integra ni se tematiza. De ahí que en el caso de esta cita enmarcada como nota, y las subsiguientes, considere que la intensidad de la referencialidad no se presenta al mismo nivel que la de la comunicatividad.

(2) Consideré que un speakeasy era un lugar apropiado para ir con Iselin. Como la mayoría de los lugares de esa calaña habían cerrado definitivamente en el Bowery, donde ella casi siempre prefería verme, la cité en la boca del metro de la calle 125, cerca de mi casa. La esperé. Tarde, apareció vestida de garçonne, el pelo recogido adentro de un sombrero. A Manhattan se le empieza ver desde el *subway*, me dijo mientras me daba un abrazo prieto más fraternal que prometedor. Los que ven desde arriba, desde la torre del Woolworth, no ven nada, viven en una maqueta de ciudad. Iselin era como un Paul Morand al que se le perdonaban esa clase de observaciones nomás por el prodigio de sus piernas (2011: 124).<sup>106</sup>

Luiselli toma aspectos léxicos y los refuncionaliza al convertir la carta a Gorostiza en el detonante del relato autobiográfico. Aquí es donde reside el valor de la intertextualidad: como se dijo antes, lo relevante no es la presencia de una cita por sí misma, sino la relación que se entabla entre dicha cita y el texto anfitrión, y lo que esta relación aporta a la construcción de sentido. Como vemos, se recupera el pre-texto que ya fue citado de manera textual en (1), en esta ocasión en voz del Owen ficticio e incorporado a la narración (la novela dentro de la novela). Si bien no se explicita el pre-texto en el fragmento mismo, se retoma la cita textual previa y el efecto metonímico que venía consigo, recuperando así la *selectividad* anterior.

En dicha integración –detectada gracias al antecedente de la previa cita textual– recae la *referencialidad*, no sólo en términos intertextuales sino espaciales: se establece que la boca del metro de la calle 125 es el escenario en el que Iselin proyecta dos espacios contrapuestos: el metro (desde abajo) y el edificio Woolworth (desde arriba). El edificio Woolworth es una ubicación apenas mencionada (marcador) que sirve para definir un rango geográfico.<sup>107</sup> La atención es puesta no sobre este edificio en particular, sino sobre los rascacielos: la posibilidad de observar desde tales alturas; podría ser éste o cualquier otro edificio existente a finales de los años veinte (aunque éste es el que Gilberto Owen menciona en su correspondencia). Por su parte, el Bowery es un marcador sin importancia para la historia. Si acaso, conlleva un efecto de contraste: la parte baja –donde se ubica este barrio– y la parte alta de la ciudad, el sur en

---

<sup>106</sup> El personaje llamado Iselin parece moldeado a partir de una carta escrita a Villaurrutia el 28 de julio de 1928 en que escribe “No estoy enamorado. Es una sueca. La he tenido virgen, que es una experiencia mística recomendable. Tiene el fervor frío. Se tira a mí como las mujeres hindúes a la pira en que arde el cuerpo del rey consorte. Y como se levanta antes que yo, nunca estoy seguro de si me habré acostado con una estatua de nieve que se ha derretido” (1979: 260); esta cita textual aparece también en *Los ingravidos* a manera de nota (2011: 78).

<sup>107</sup> Para consultar escenarios y marcadores de la ciudad de Nueva York tanto de las unidades de análisis como de los demás fragmentos, véase el anexo I.

oposición con el norte, de la misma manera que se establece un contraste entre ver la ciudad desde lo más bajo o lo más alto.

La clara intencionalidad intertextual que resulta en la *comunicatividad* de la unidad (1) se fortalece aquí al compartir con el lector la transición de la cita textual a la construcción del relato autobiográfico. Esta situación metaficcional genera un *autorreflexividad* elevada que coloca el acento sobre el aspecto espacial.

El contraste entre ver la ciudad desde el metro y desde un rascacielos.<sup>108</sup> La mirada panóptica permite una lectura amplia de la ciudad aunque no se participe de su escritura; se lee con ayuda de los objetos representativos que aportan una alta imaginabilidad: los rascacielos, Central Park, los ríos que la rodean. Unos rasgos metonímicos de un espacio condensado. “Nueva York no tiene nada que ver con los United, ni con ningún otro país. Y mi paisaje tampoco, Celestino. Ahora empiezo a amarlo, es decir, a explicármelo desde dentro de él, parte suya. Los que siguen siendo extranjeros son los que van a ver a Nueva York desde la torre del Woolworth” (Owen, 1979: 270). El extranjero, parece decirnos Owen –y los demás estratos narrativos: la narradora personaje a través de su Owen ficticio y su Iselin–, lee por encima a la ciudad siendo incapaz de participar de su escritura. Mira “una maqueta de ciudad”, o sea, una ciudad simplificada porque no logra interpretarla con sus múltiples pliegues; así, la unidad (2) construye una *dialogicidad* en la prolongación –sin oposición– de la carta hacia el relato autobiográfico del Owen ficticio.<sup>109</sup>

La relación del Owen real y el Owen ficticio con el metro de Nueva York le confiere a esta unidad un fuerte carácter *estructural*; apropiarse de la ciudad es verla desde el metro. La invitación queda ahí: para alejarse de la perspectiva exógena hay que distanciarse de la vista panorámica que ofrece la cima de un rascacielos. No será la vista panóptica lo que permita participar de la ciudad. Es el metro –desde el papel del transeúnte– el mejor punto de partida para escribir la urbe, aunque dicha participación sea ineludiblemente fragmentaria y parcial. Esa

---

<sup>108</sup> Cardoso resalta las dualidades presentes en *Los ingravidos*, tanto de las voces de la narradora personaje, como del contraste espacial entre los rascacielos y el metro. “Esta ciudad de rascacielos resulta el espacio de coincidencia para los dos narradores: un espacio urbano, deshumanizado, con pocas zonas verdes, donde el tren subterráneo ocupa un papel definitivo para los encuentros fantasmales. Pero también es para los personajes el epítome de la vanguardia cultural, donde les fue posible conocer una serie de personas que determinaron sus vidas, más de forma intelectual que sentimental” (Cardoso, 2014: 79).

<sup>109</sup> Aquel libreto escrito para Amero y mencionado en el capítulo 1, habla de manera ambigua del edificio Woolworth: el hombre en la luna “cae sin golpe en la torre del Woolworth o en la del Chrysler” (1979: 112).

escritura de un lugar realizada por los dos Owen –la cartografía que emerge de la fábula– se construye como un acto intertextual.

Procedente de la misma carta a Gorostiza, tenemos otra nota que, al igual que las anteriores, enmarca una cita textual, lo que conlleva un acto metaficcional en el que, por tanto, se manifiesta *autorreflexividad*:

(3) Nota (Gilberto Owen a Celestino Gorostiza, el 18 de septiembre de 1928): “El paisaje y todas las aspiraciones son ahora verticales. Estos hombres del Norte, místicos, sin muestras de sensualidad, de ojo por poro, de lenguas innumerables, son unos pobres músicos no más. Nosotros nos movemos, despiertos, en un espacio efectivo y amplio. Ellos en el tiempo. [New York es una teoría de ciudad construida sólo en función del tiempo,] Manhattan es una hora, o un siglo, con la polilla de los *subways* barrenándola, comiéndosela segundo tras segundo” (2011: 122).<sup>110</sup>

En términos de *referencialidad*, se enfatiza su importancia al enmarcar el pre-texto a manera de nota; sin embargo, no se integra, mostrando así su *selectividad*, subrayada por ser una parte más de la misma carta a Gorostiza. El paisaje vertical enfatiza la fascinación por el conjunto de líneas que expresan la modernidad urbana: “la primera manera de captar la realidad nueva, descomunal y heterogénea de la urbe moderna es a través de la técnica espacial o visual de los pintores cubistas que proponen la yuxtaposición y multiplicación geométrica de perspectivas: un *collage* de lo heteróclito” (Stanton, 2008: 743). La presentación de este fragmento de carta contribuye a las instrucciones de uso: el valor del espacio, el contraste entre la verticalidad de los rascacielos y el tránsito horizontal de los trenes subterráneos; el metro como un palpitante, insidioso modificador de la vida de la ciudad.

Los edificios y el metro: la concreción de una ciudad. O, en todo caso, el momento en que un espacio se torna en lugar porque se la ha dado materialidad al depositar la mirada sobre éste (Tuan, 2001).<sup>111</sup> El paisaje, ya lo dijo Owen a propósito de la obra pictórica de I. Gómez Jaramillo, es “un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible” (1979:

---

<sup>110</sup> Lo que aparece en corchetes es la parte de la carta que la narradora personaje excluyó de la cita, pese a estar marcada como cita textual por las comillas.

<sup>111</sup> Y así como el lugar es la concreción del espacio, la espacialidad como concepto general se concreta en la cartografía literaria. De cualquier manera, a lo largo de este proyecto se emplea “espacio” y “lugar” de manera indistinta.

208). El metro es realzado por un efecto de contraste con el paisaje vertical, subrayando así la *estructuralidad* de esta unidad.<sup>112</sup>

Si bien Owen menciona el paso del tiempo –y la narradora personaje elabora su *dialogicidad* a partir de la mera repetición–, este devenir temporal es señalado en un mapa. Construye una geografía del tiempo. El tránsito, el movimiento: esa cuarta dimensión del tiempo en el metro mencionada en la unidad (1). Para Foucault, el tren “permite desplazarse de un sitio a otro y él mismo también se desplaza”, por lo que representa un “extraordinario haz de relaciones”. El metro tiene la particularidad de esos lugares que guardan “relación con todas las demás ubicaciones, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan por su medio señaladas” (1997: 85-86).

En la siguiente carta a Araceli Otero –presente en *Los ingrávidos* también a manera de nota– la condensación del espacio llega a tal grado que se convierte en un juego cromático y anímico (o anímico a través de lo cromático):

(4) Nota (Owen a Araceli Otero): “Ya no me muero tan a menudo. Me parezco casto y ya fuerte sin exageración. Como muy bien y soy un tiempo inconjugable, futuro pluscuamperfecto. Me interesa la fiebre, pero de ella lo que más me interesa es lo que por ella pierdo, medido en libras de año. Peso 124 meses. Nueva York es azul, gris, verde, gris, blanca, azul, gris, gris, blanca, etc. A veces es también gris. (Sólo de noche no es negra). (Sino gris). ¿Y usted?” (2011: 100).

Como vemos, en esta cita textual no hay mención alguna al metro. Sin embargo, se decidió incorporarla dada la presencia de dos elementos interconectados: la muerte y el peso, elementos que resultarán importantes en la búsqueda de los sentidos añadidos que pueden atribuírseles a este lugar.<sup>113</sup> El valor estructural de esta unidad recae sobre el vínculo que se espera encontrar entre la muerte, el peso y el metro de Nueva York.

Esta carta, fechada el 9 de agosto de 1928, podría ser leída como una continuación de aquella escrita el 6 de julio de 1928 a su hermana Clementina que no aparece en *Los ingrávidos* y que comienza así: “Clementina: Escríbame, me muero de ‘sin usted’. Nadie la ha querido, nadie

---

<sup>112</sup> Daniel Sada observa que “Owen escribe siempre mirando o imaginando un paisaje. Para él toda imagen es un paisaje o a la inversa: todo paisaje sólo puede ser reconstruido como imagen” (1999: 64).

<sup>113</sup> Además, como hemos de ver, la báscula en la que se pesa se encuentra en una estación.

la querrá nunca como yo.” (Owen, 1982: 43). Es posible que al escribir “ya no me muero tan a menudo”, esté haciendo referencia al previo “me muero de ‘sin usted’” escrito a la hermana.<sup>114</sup>

Como veremos a la brevedad, en el orden narrativo, el tema del peso ha sido abordado previamente. Aquí, la *referencialidad* reside en que la integración del pre-texto ha ocurrido antes de la *selectividad* de la cita textual. Las prolongaciones fueron introducidas primero, es decir, las alusiones y elaboraciones llegan antes que la fuente en sí. Al momento de leer la cita, el lector redimensiona los palimpsestos, comprendiendo que la autora pretende darle a la carta de Owen el rol de texto focal (Jenny): la pérdida de peso como un síntoma de la muerte no definitiva. En términos espaciales, si bien no se menciona el metro, sí funciona a manera de *zoom out*: una imagen panorámica. La ciudad en su totalidad vista de nuevo –coloreada– desde la subjetividad. Un espacio que subraya la soledad de Owen y define al poeta por un tiempo verbal imposible; un paréntesis en su vida que lo vuelve inconjugable. El tiempo entonces es peso: el camino a la inmaterialidad.

Como en notas anteriores, el mero hecho de enmarcar la cita epistolar es un acto metaficcional que denota *autorreflexividad*. Igualmente, la instrucción de uso que aporta este fragmento es una demostración del propósito *comunicativo* que éste conlleva. Unas cuantas páginas después, como parte del relato autobiográfico del Owen ficticio, se lee: “En esa vida, casi nadie se había muerto de manera definitiva. Xavier, por ejemplo, no se había muerto, aunque él también se moría a cada rato. Junto a mi naranjo, le escribía cartas a todos como si ya fuéramos fantasmas, como si contribuyera con mis descripciones de un Manhattan barco hundido a la escenificación de nuestra posteridad” (2011: 110). Así, la *dialogicidad* a manera de mera repetición manifestada en la unidad (4) se verá fortalecida al retomar el asunto de las múltiples muertes en la unidad (5) en la que se realiza una prolongación del tema del peso hacia un estado fantasmagórico.

“Ya no me muero tan a menudo”: la aportación del pre-texto no está en lo que acota sino en lo que detona; como ya mencionamos, si seguimos el orden narrativo, las prolongaciones de esta cita textual se presentan antes que la fuente misma. El siguiente fragmento es un ejemplo de ello:

---

<sup>114</sup> Lamentablemente, la correspondencia recibida por Gilberto Owen se extravió. El mismo desapego que manifestaba hacia su obra, la mostró también hacia las cartas que recibía, como “una señal congruente con su propio desarraigo y voluntad de marginación” (Sheridan, 2003: 240).

(5) O un fantasma. Me pesaba todos los días en la estación del subway de la calle 116. Pesaba cada vez menos, desaparecía despacio adentro de mi trajecito de burócrata malquerido, y le escribía a una muchacha muy bonita para decirle que estaba engordando, que ya era un hombre, casi, que se casara conmigo, ándele no sea malita. Mentía: 126 libras, 125 libras. Amada Clementina, dulce Dionisia, empezaban mis cartas. En el fondo, yo mismo no creía nada de lo que escribía, pero me gustaba la idea de ser un poeta despechado en Nueva York. Llevaba una vida imbécil, pero me gustaba. Me sentía fantasma, y eso me gustaba más que nada. No sabía que yo era de esas personas que tienen el don de producir self-fulfilling prophecies, como dicen los yanquis. No sabía que, con el tiempo, me afantasmaría de verdad. Tenía veintitantos años, me daba el lujo de escribir sobre mi cuerpo flaco, de masturbarme frente a la ventana enfundado en una bata de seda gris –gris como mi juventud en Harlem, parda como todas las juventudes en barrios que tienen nombres literarios (2011: 74).<sup>115</sup>

A la *dialogicidad* en aumento, ya mencionada, se suma otro factor: el matiz de un despecho fingido –y no uno real, auténtico–, al igual que suponer que Owen le miente a Otero al hablar de su peso, resulta en una oposición semántica. Subrayando esta oposición, tenemos una carta a Clementina Otero del 17 de noviembre de 1928, cargada de conmisericordia hacia sí mismo y palabras de amor dolido, en que Owen escribe: “Llevo una vida imbécil” (Owen, 1982: 81-82); las palabras originales no llevan el tono irónico que el Owen ficticio muestra en este fragmento.

El escenario: los vagones en sí, los andenes, los accesos, las diversas estaciones; una báscula colocada en el metro de la calle 116 es altamente *referenciada* tanto en éste como en otros fragmentos. El metro asociado con el peso y el estado fantasmagórico le da a esta unidad una cualidad *estructural*. La ruta, que se configura a lo largo de la novela, deja en claro que existe una cercanía geográfica entre la biblioteca de la Universidad de Columbia y el lugar donde vivía Gilberto Owen (Morningside Avenue), y de ambos lugares con esta estación en particular. Los primeros cuatro fragmentos han ensamblado ya el escenario del metro, de tal manera que en este

---

<sup>115</sup> Más adelante –apartado 3.3, unidad (12)– abordaremos otra prolongación de este fragmento epistolar: “Nota: Owen se pesaba todos los días antes de subirse al metro. Había una báscula en la estación de la calle 116, que le devolvía la certeza de que se estaba desintegrando. 126 libras, 125 libras. Nunca supo cuántos kilogramos perdía por semana” (2011: 47). Asimismo, veremos otra prolongación no tan directa, pero sí claramente relacionada –apartado 3.2, unidad (9): “El metro me acercaba a las cosas muertas; a la muerte de las cosas” (65: 2011).

La asociación con ser fantasma probablemente tiene como origen una carta a Josefina Procopio –y parcialmente incorporada a *Los ingravidos*– en la que Owen escribe: “cuando parece que está lleno el Dell, toman una fotografía y aparece todo vacío porque la placa es insensible a los fantasmas. Yo soy la sombra marcada con una X” (2011: 59). Más adelante regresaremos a ella (apartado 3.3).

último fragmento sólo basta la mención de la estación de la calle 116 para alcanzar su *comunicatividad*: es ahí donde está la báscula, es ahí donde comienza a ser fantasma.

En *Los ingravidos*, la narradora personaje realiza su propia habla peatonal (*pedestrian speech*). Recupera los pasos de Owen y los enfatiza –más que actualizarlos–, se comunica de manera fáctica y continua con el espacio, lo individualiza y manifiesta –a la manera del propio Owen– con pequeños trazos: un espacio condensado, metonímico.<sup>116</sup> Pensemos en el habla peatonal como la práctica espacial que aporta “continuidad y cierto grado de cohesión” (Lefebvre, 1991: 33); recordemos que la práctica espacial refiere a las rutas y redes configuradas de manera cotidiana que conectan diversas ubicaciones dentro de la ciudad.

Así como la unidad (5) manifiesta su *autorreflexividad* al mencionar la correspondencia a Otero y el acto mismo de escribir, la *selectividad* se pierde ante la ausencia de citas textuales. Esto no quiere decir que no hay claras alusiones a su correspondencia. En particular, la cita textual que revisamos en la unidad (4) –carta a Araceli Otero en que habla de su peso y se define como un tiempo verbal imposible– y estas palabras escritas a Xavier Villaurrutia –ausentes en *Los ingravidos*–: “yo estoy solo y desnudo, con sólo una bata de seda cubriéndome. Ya no estoy espantablemente flaco. Peso 125 libras y media. Me peso todos los días en la estación del subway Cr. Bwy. y 116 St.” (1979: 260).

El fragmento que le precede, en voz de la narradora personaje, concluye así: “Si me había contratado a mí era porque olía al mismo tabaco que su mujer. Yo era un rastro, una estela, una exhalación de humo” (2011: 74). La unidad (5) inicia con la conjunción “o” que funciona como el punto de costura de las dos voces: la narradora personaje y el Owen ficticio. O el Owen ficticio que tiene como intermediaria a la narradora personaje. La conjunción: une a la vez que ofrece alternativa. Tal vez ser fantasma es ser apenas un rastro de uno mismo, una estela, algo que tuvo antes concreción, materialidad.

---

<sup>116</sup> Como vimos en el capítulo anterior, De Certeau manifiesta que el habla peatonal tiene tres características: la *actualización* es la elección y organización que el transeúnte realiza de la ruta, con lo que ésta se *individualiza* al asignar ciertos puntos como recurrentes o accidentales; lo *fáctico* es la comunicación continua que el transeúnte entabla con el recorrido.

### 3.1.2 “Autorretrato o del subway”

Recordemos que Michel De Certeau considera que una caminata es a una ciudad lo que hablar es a la lengua, por lo tanto, caminar es una enunciación (1988: 97-98). Owen escribió con sus pasos la ciudad de Nueva York. Trazó el metro que dio origen al poema; su existencia fue anunciada en las cartas. La narradora personaje –transeúnte también de la misma ciudad aunque casi un siglo después– escribe una novela sobre un Owen convertido en fábula en que aparece parcialmente “Autorretrato o del *subway*”.<sup>117</sup>

Éste es el único poema de Owen que se inserta en *Los ingrátidos*. Un poema bímembre del cual sólo se incluye la primera parte que consta de trece versos sin rima ni puntuación; no figura el subtítulo, “1. Perfil”. La segunda parte se titula “2. Vuelo”, conformado por quince versos con las mismas características.<sup>118</sup> “Autorretrato o del *subway*” es parte de *Línea*, libro publicado en 1930 en Buenos Aires gracias a las gestiones de Alfonso Reyes.<sup>119</sup> Es uno de los pocos poemas de este libro que no están escritos en prosa. Por su correspondencia, sabemos que los títulos tentativos del poema fueron “Plegaria en el *subway*” (a Clementina Otero, 10 de julio de 1928, 1982: 42-43) y “Retrato del *subway*” (a Alfonso Reyes, 22 de mayo de 1929, 1979: 273-274).<sup>120</sup>

Veamos entonces la presencia del poema en la novela:

---

<sup>117</sup> En la misma carta extensa a Celestino Gorostiza que mencionamos en el apartado anterior, Owen construye un discurso peatonal en torno al metro –actualizado, individual y fáctico– que continúa desarrollando en el poema. “Autorretrato o del *subway*” se asoma en dicha carta: “una vez venía yo de Down Town muy de noche, a la madrugada casi. Y venían muchos hombres dormidos que, sin despertar, se levantaban exactamente al llegar el subway a su estación precisa. Luego, muchas mañanas, he ratificado el sonambulismo de todos los apresurados, de todos los que siguen corriendo dormidos en el sueño maravilloso, noche todo. de aquí. Hay un poema mío en 450 versos, que lo descubrirá todo cuando pueda yo (traducirlo al), no, escribirlo en inglés” (1979: 271). Para ver la carta completa a Celestino Gorostiza, véase el anexo VI.

El poema también hizo acto de presencia en otras cartas, de 1928, antes de concretarse como tal:

“Mis impresiones del viaje, tan desordenadas en este momento, no podría resumírselas en una carta. Estuvo lleno de su recuerdo. Estoy ordenándolas en dos momentos, un ‘adiós al Valle de México’, y una ‘plegaria en el subway’” (Owen, 1982: 47-48).

“Mi subway está muy adelantado” (Owen, 1979: 260).

<sup>118</sup> Para ver el poema completo, véase anexo IV.

<sup>119</sup> De acuerdo a Owen, el trabajo contenido en este libro son “poemas en prosa que perdí en 1928, que mis amigos recobraron no sé cómo y que Alfonso Reyes publicó no sé para qué” (1979: 198).

<sup>120</sup> Es razonable considerar que en ambos títulos y en el definitivo persiste la palabra en inglés porque en esa época no existía tal medio de transporte en el mundo de habla hispana. Sin embargo, su deseo de inmersión a su nuevo país se manifiesta en el fragmento de carta a Gorostiza, arriba citado, al expresar que lo ideal sería escribir el poema en inglés. Encontramos entonces un punto de vista alógeno (Westphal, 2011): el fuereño anhela apropiarse de su nuevo lugar. Aún así, desde su calidad de extranjero ve la ciudad, desde su propia lengua escribe sobre ella. Stanton manifiesta que el título conjuga “una palabra tradicional en español y otra modernísima en inglés” con lo que contrasta la presencia religiosa con “las invenciones desacralizadas de la tecnología”, (2008: 741). A continuación revisaremos el aspecto teológico presente en el poema.

(6) Unos meses antes de irme de Manhattan le mandé a Novo mi “Autorretrato o del *subway*”, que llevaba meses cortando y editando, como con Pound y Z y Federico a mis espaldas:

Viento nomás pero corregido en cauces de flauta  
con el pecado de nombrar quemándome hijo en un hilo de mis ojos suspenso  
adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía  
y a un litoral con sexo tú vertical pura inhumana  
adiós Manhattan abstracción roída de tiempo y de mi prisa irremediable  
caer  
fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce  
volver en la caída noche al sube y baja del Niágara  
qué David tira la piedra de aire y esconde la honda  
y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de un eco en sueños  
sino un sonámbulo ángel relojero que nos despierta en la estación precisa  
adiós sensual sueño sensual Teología al sur del sueño  
hay cosas ay que nos duele saber sin los sentidos (2011: 129).<sup>121</sup>

La manera de enmarcar la cita textual aporta *dialogicidad* a través de la confrontación, la oposición: Owen no deja consignado en su correspondencia que Ezra Pound, Louis Zukofsky ni Federico García Lorca ejercieran alguna influencia sobre este poema en particular ni sobre su obra en general. La dialogicidad reside en la tensión semántica e ideológica que se presenta con la mención de estos tres poetas y con la ausencia de quienes fueran sus verdaderas influencias: André Gide, Góngora, Juan Ramón Jiménez, Ramón López Velarde, Paul Valery (Sheridan, 2003: 156). En términos de *autorreflexividad*, podemos ver que se ofrece una explicación explícita en torno al poema, se tematiza el proceso de escritura e incluso se le adjudican las (incomprobables) influencias ya mencionadas; así, la situación metaficcional que enmarca al poema ratifica dicho rasgo autorreflexivo. Por otra parte, el contrapeso dialógico –donde la tensión se desvanece– se encuentra en la clara presencia *selectiva* –la cita textual–, lo que es una apropiación por parte del Owen ficticio del poema original.

Este poema muestra una aguda conciencia espacial que resulta en “un sistema de coordenadas” por sí mismo (Owen, 1979: 208). Por eso, parece pertinente revisar cada verso y detenernos en los rasgos que conforman al metro visto desde la subjetividad del poeta.

---

<sup>121</sup> Z es el poeta neoyorkino Louis Zukofsky (1904-1978) y al nombrar a Federico se refiere a García Lorca, quien llegó a Nueva York casi un año después de Gilberto Owen, en el verano de 1929. Personajes relevantes para esta novela, nos los encontraremos a lo largo del análisis.

Comencemos por el título: no se puede pasar por alto la conjunción “o”. La “o conjunta a la vez que disyunta” (Genette, 2001: 54). Coordina pero solicita una elección: ¿es un autorretrato o planea hablar del metro? O es un autorretrato en la medida en que puede relacionarse al poeta con el metro de Nueva York. La conjunción disyuntiva establece un vínculo de interdependencia: porque esto es un autorretrato, sólo podría pasar en el metro. O (y) al revés: el metro existe gracias a la mirada del poeta, desde su escritura de transeúnte y su propio emplazamiento. Para concretar el autorretrato, Owen se apoya del metro y viceversa. Dos universos de significado que se intercalan y entretejen y que, desde su manera de colocarse ante la ciudad –a la que se le conoce a partir del *subway*–, no podrían existir uno sin el otro.

“Viento nomás pero corregido en cauces de flauta”: el primer verso está dedicado al túnel del metro. La línea recta en forma de flauta por donde transita el metro se llena de viento; los respiraderos que conectan a la superficie son los orificios de la flauta. No es un “viento” libre y sin mayor definición, sino uno “corregido”, con direccionalidad, con “cauce”, constreñido por la forma del túnel. A propósito de este primer verso, Anthony Stanton nos dice: “los túneles del metro tienen la misma forma horizontal y tubular que el instrumento de la flauta con sus orificios superiores. La melodía surge por el paso del viento/aliento por el cauce. La imaginación poética relaciona analógicamente lo moderno con lo antiguo” (2008: 745-746).

En el segundo verso se autonombra, por lo tanto, participa de la construcción del autorretrato: “con el pecado de nombrar quemándome hijo en un hilo de mis ojos suspenso”. En el apartado 1.3, ya hemos hablado de la ausencia del padre y la mitificación que Owen hizo de su figura, lo que en el poema aparece como una referencia teológica –que no será la única– y que funciona como una mención autobiográfica a las escuelas católicas a las que asistió hasta antes de entrar a la Preparatoria Nacional.<sup>122</sup> En una carta a Elías Nandino de 1948 expresa: “El pecado original no fue cuando Adán. Fue cuando nos bautizaron. Llevamos el estigma de nuestro nombre. Yo soy Gilberto, obispo y confesor. Tú eres Elías”. El poeta se retrata a sí mismo y viaja en el metro: “en un hilo de mis ojos suspenso” (1979: 290); un hilo que evoca el paso del túnel con el movimiento del tren, esa línea recta por la que viaja el metro y que ya se había trazado en el primer verso. De acuerdo a Stanton, el traslado en el metro es un viaje a los recuerdos, “un

---

<sup>122</sup> Recuérdese que Vicente Quirarte expresa que la religión católica en la que creció, “nutrió poderosamente su poesía” (2005: 78).

Stanton realiza una conexión de este verso con la segunda parte del poema en que emplea “llama” (de fuego) y “llamar” (nombrar), estableciendo el juego semántico de “nombrar quemándome” (2008: 746).

regreso al pasado y una búsqueda de la identidad a través de la memoria, la imaginación y el sueño” (2008: 746).

El viaje es vida y toda vida tiene un desarrollo temporal, por lo tanto, trae consigo recuerdos y añoranzas. El viaje es también una despedida, dejar un lugar y su gente para ir a otro: “adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía / y a un litoral con sexo tú vertical pura inhumana”. Owen ha dejado México y vive entonces en Nueva York, lejos de Clementina Otero, ese amor puro, no consumado: “alta flor sin miedo y sin tacha” que, a causa de la distancia, ha sido “condenada a la Geografía”; desde un “litoral con sexo”, es decir, desde una tierra menos pura, más lasciva, recuerda a Clementina, quien se mantiene “vertical pura inhumana”. Si la verticalidad es la pureza, lo santificado, la horizontalidad es lo terrenal, lo carnal; esta característica se focaliza en el metro. Stanton expresa que “la verticalidad platónica e inmóvil se mantiene libre de la contaminación –horizontal y temporal– de lo humano” (2008: 746).<sup>123</sup> En el universo del poema, los planos vertical/horizontal no aportan la alta imaginabilidad urbana construida en fragmentos anteriores: los rascacielos/el metro, sino más bien un sentido añadido: el anhelo amoroso.

En estos dos versos resuenan aquellas palabras a Gorostiza que aparecen en la unidad (3): “nosotros nos movemos, despiertos, en un espacio efectivo y amplio. Ellos en el tiempo. Manhattan es una hora, o un siglo, con la polilla de los *subways* barrenándola, comiéndosela segundo tras segundo” (2011: 122); la ciudad es movimiento y tiempo medidos por el metro. Esto puede hilarse con el siguiente verso: “adiós Manhattan abstracción roída de tiempo y de mi prisa irremediable”; el tiempo análogo al movimiento, reforzado por la prisa del viajero en el metro. “Adiós Manhattan”: de regreso a Harlem, a casa. De nuevo, la geografía del tiempo conformada por el tránsito, por el movimiento que se desarrolla obligadamente en aquella cuarta dimensión mencionada en la unidad (1).

Llega un verso de una sola palabra: “caer”. Por los versos que le seguirán, sabemos que se refiere a una caída hacia el sueño: el adormilamiento de los pasajeros mientras viajan en el metro. “A partir de este momento” dice Stanton “en el poema hay una triple caída: al sueño, al pasado individual y ancestral a través de la memoria, y a la noche que engloba todo” (2008: 746).

---

<sup>123</sup> En el mencionado guión “Río sin tacto”, Owen escribe: “una imagen cartográfica / es un mapa de norteamérica / el hombre [desde la luna] se inclina más aún haciéndose pantalla con la mano / aparece el plano topográfico de manhattan / se borra un poco para convertirse en un órgano viril bien definido que se borra a su vez para ser luego una vista panorámica de manhattan” (Owen, 1979: 111).

El viaje continúa, el sueño se profundiza: “fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce”. No es ya cualquier pasajero –o todos– sino el poeta, el de la mirada subjetiva que describe su tránsito. El mismo que se despide de Manhattan, camino a Harlem, ya caída la noche. Adormilado, se recorre ese río (ese túnel) encausado por la flauta del primer verso. “Fantasma” puede implicar también su estado anímico: desprenderse de la mujer amada, la desilusión del rechazo (quizá el décimo verso apoya esta posibilidad: “y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de un eco en sueños”). Años después, Owen le escribe a Villaurrutia desde Bogotá: “Me iré a Panamá, a Chile, a Cuba, qué se yo. A hacer lo mismo, a pensar en México –tú, mis amigos es México– cada día más lejos, más en la fábula. Se olvidan de mí –me matan–, luego existo. Nadie mataría a un fantasma. Dicen que hay países, pero no creo, ¡ay!, en la geografía. Hay paisajes” (1979: 269). Convertirse en fantasma adquiere entonces un nuevo rasgo: la ingravidez llega al ser olvidado.

De nuevo la caída, el sueño en el viaje nocturno: “volver en la caída noche al sube y baja del Niágara”; el “sube y baja” remite a ese juego infantil de parque que se basa en la repetición, sólo que aquí puede ser interpretado como un movimiento doble: descender al sueño, subir a Harlem; no sólo Harlem está al norte de Manhattan, sino que es donde se localiza el único tramo del metro que no es subterráneo sino que se encuentra elevado.<sup>124</sup> La cascada refuerza la caída, la inmersión al sueño; la especificidad del Niágara puede ser asociada a un viaje que realizó y a partir del cual comenzó a mencionar dicho lugar en diversas partes de su obra.<sup>125</sup> Como el anterior, este verso retrata al poeta en el viaje en metro; el autorretrato y el *subway* del título se conjugan para construir una parábola del viaje de la vida que se construye de movimientos y recuerdos; un presente visto desde la experiencia pasada.

Con el siguiente verso continúa la referencia teológica: “qué David tira la piedra de aire y esconde la honda”. Aunque los trazos religiosos siempre lo acompañaron, “su ‘teología’ no es

---

<sup>124</sup> La línea uno, aquella que utilizaba Gilberto Owen y que también emplea la narradora personaje de *Los ingravidos* no es completamente subterránea: la formación rocosa llamada el valle de Manhattan impidió que se construyera el túnel en la parte norte de la ciudad por lo que el metro viaja expuesto durante trece cuadras, entre la calle 122 y la calle 135 (Cudahy, 1995: 6). Sin embargo, la estación de la calle 116, escenario importante de la novela, es subterránea, lo que es un rasgo importante para su construcción cartográfica y esos sentidos añadidos que traen consigo los fantasmas, la pérdida del peso, la muerte no definitiva. Para la cobertura actual de la red del metro, véase el anexo III.

<sup>125</sup> En una carta a Clementina Otero el 22 de julio de 1928 queda consignado el viaje (Owen, 1982: 50). El Niágara aparece mencionado en *Novela como nube* (1979: 168). También en el poema en prosa “Viento” (1979: 56) y en “Poema en que se escribe mucho la palabra amor”, publicado en *Línea* (1979: 55), y en el “Día veinte: rescoldos del cantar” de *Perseo Vencido* (1979: 82).

ninguna ortodoxia rígida sino la libre invención de un poeta escéptico y relativista, enamorado de su propia idiosincrasia” (Stanton, 2008: 747). Si consideramos que el poeta se identifica con David, podría entonces interpretarse que su partida de México en el momento de mayor reconocimiento a su obra –de “tirar la piedra al aire”– es el momento en que “esconde la honda”.<sup>126</sup>

Con la siguiente referencia al cuerpo de Goliat (a manera de sinécdoque), continúa la construcción de la referencia bíblica que remite a lo autobiográfico: “y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de un eco en sueños”. No existe ante él un destinatario; aunque lance palabras, no hay quien las reciba. El “eco en sueños” nos permite recuperar al “fantasma” del séptimo verso: un hombre sin ilusión, la sombra de quien fue, sin sustancia ni presencia, aferrado a un recuerdo o sueño. El sueño aquí –como recuerdo e ilusión– se encadena con el sueño físico que ocurre durante el viaje de regreso a Harlem. Con ello, el plural de “habitantes” implica que no se encuentra solo en su desilusión y habrá compañeros de viaje (tanto de metro como de vida) que pueden aspirar a recuperar el anhelo al dormir.

Continúa el viaje en metro: “sino un sonámbulo ángel relojero que nos despierta en la estación precisa”. En el ambiente nocturno y adormilado del metro, hay una campana que suena como un reloj marcando la llegada a la estación; lo único que llega con certeza es el despertar. Esta imagen ya había aparecido en la extensa carta a Gorostiza que citamos antes y parece ser la idea que gestó al poema: “Y venían muchos hombres dormidos que, sin despertar, se levantaban exactamente al llegar el subway a su estación precisa” (Owen, 1979: 271).

El penúltimo verso lee: “adiós sensual sueño sensual Teología al sur del sueño”; resuena su manera de autonombrarse “conciencia teológica” y aquellos rastros de religiosidad que venimos mencionando.<sup>127</sup> El despertar del poeta en el tren, percatarse de que la experiencia sensual –con Clementina, es de suponerse– es tan sólo un sueño, porque ella es pureza, castidad, amor no consumado: reverencia teológica. El primer “sueño” es real: dormir en el metro. El segundo “sueño” es en todo caso la ilusión de lo no obtenido, que se ubica geográficamente al sur.

---

<sup>126</sup> En palabra de Tomás Segovia, “un individuo reservado es probablemente un tímido; un poeta reservado es a menudo un poeta audaz [...] Su casi ausencia del ‘mundo de las letras’ y de la historia de la literatura, su más que casi ausencia de la crítica académica significan inevitablemente que no es allí donde esa obra quiere ser leída. [...] Owen fue de los que [...] no arbitraron la moda, de los que no ocuparon el proscenio. Quiere decir que hay que ir a escucharlo a su casa y no al proscenio. Su casa, o sea la calle o el aire libre [...] a la intemperie, a excursiones nocturnas no muy tranquilizadoras” (2001: 44-47).

<sup>127</sup> Carta a Elías Nandino escrita desde “Filadelfia, jueves después de Ceniza, 1951” (Owen, 1979: 290), ya mencionada en el apartado 1.3.

Por último, “hay cosas ay que nos duele saber sin los sentidos”; ¿qué significa saber sin los sentidos? Un saber religioso, una instrucción divina, un acto de fe; aquello que no se ratifica a través de la percepción. Respecto a su religiosidad, Beltrán Cabrera dice que Owen no pretende ser un santo o un poeta místico o un sacerdote, “su actitud religiosa tiene que ver con la del hombre común, excepto que este hombre común posee un rasgo excepcional: tiene la capacidad de reconocer lo sagrado en todos sus actos y asumirlo como literatura; esto es el asombro hecho poesía” (1998: 35).

La unidad (6) no sólo deja en claro la *selectividad* en torno al poema, sino que al incorporarse a la novela de Luiselli, se transforma en parte del relato autobiográfico construido por la narradora personaje lo que, al tematizarlo, genera *referencialidad*; el Owen ficticio atrae la atención sobre el poema del Owen real, lo que a su vez evidencia la clara intención *comunicativa*: darle relevancia al poema, subrayar la presencia de García Lorca, Zukofsky y Pound, enfatizar el papel del metro: la instrucciones de uso de este fragmento son extendidas por la autora y es de suponer que el lector se apropiará de éstas. Asimismo, el pre-texto poético participa ampliamente del “fondo *estructural*” (Pfister, 2004: 46): la construcción cartográfica de la novela coincide con aquélla de “Autorretrato o del *subway*” y su asociación –o su sentido añadido– a la ingravidez.

Los primeros cinco fragmentos traen consigo reflexiones en torno al espacio, así como a la relación entre el metro y el resto de la ciudad. La presencia del poema –unidad (6)– permite centrarse en la experiencia en sí, en el traslado. Ya no sólo se pondera el papel del metro como focalizador cartográfico, sino que se confirma ese carácter heterotópico que lo acompaña: el metro como ese “espacio otro” o “contra-espacio” (Foucault, 1997: 85). Al recuperar la noción del espacio real-e-imaginario, tenemos que el componente real es un espacio subterráneo que conjuga lo que de otra manera no podría conjugarse: la unión de actividades, lugares, propósitos; la reunión de diversas personas. La provisionalidad de estar. Un espacio que ofrece un compendio cultural en la misma ubicación (o en una especie de no-ubicación heterotópica). Así como la red del metro conecta e integra, también acentúa la heterogeneidad de los diversos lugares que conforman la ciudad; une lo que de otra manera se mantendría aparte.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> “A partir de sensaciones integradas, los asentamientos son percibidos como realidades heterogéneas, complejas, en las cuales se da una tensión entre el orden y el caos, entre lo claro y lo confuso, entre lo estable y el cambio, entre lo perceptible y lo oculto” (Góngora, 2012: 30).

### 3.2 La narradora personaje y el metro de Nueva York

La narradora personaje alterna las notas que vimos en el apartado 3.1.1 –de elevada selectividad– con otros fragmentos en los que el metro está también presente. Los que veremos en este apartado ensamblan esa “bibliografía como cartografía” (Luiselli, 2014), es decir, autores y lecturas que contribuyen a la construcción cartográfica a partir estratos intertextuales: Ezra Pound, Emily Dickinson y, por supuesto, Gilberto Owen.

La edición en inglés de *Los ingravidos* lleva como título *Faces in the Crowd*, obtenido de “In a Station of the Metro”, poema brevísimo de Ezra Pound. La narradora personaje tematiza al respecto de la siguiente manera:

(7) Existen diferentes versiones de la historia. La que a mí me gustaba era la que me contó White un día que nos quedamos trabajando tarde en la editorial y tuvimos que esperar más de una hora a que pasara el metro. Parados en el andén, atentos al estremecimiento que se produce en el interior de las cosas con la cercanía inminente de un tren en movimiento, me dijo que en esa misma estación el poeta Ezra Pound había visto un día a su amigo Henri Gaudier-Brzeska, muerto unos meses atrás en una trinchera en Neuville-Saint-Vaast. Pound estaba apoyado contra una columna del andén, esperando, cuando por fin se aproximó el tren. Al abrirse las puertas del vagón vio aparecer entre la gente el rostro de su amigo. En unos segundos, el vagón se llenó de otros rostros, y el de Brzeska quedó sepultado por la multitud. Pound permaneció inmóvil algunos instantes, sobrecogido, hasta que cedieron primero las rodillas y después todo el cuerpo. Apoyando todo su peso sobre la columna, deslizó la espalda hasta sentir la caricia concreta del piso en el filo de las nalgas. Sacó una libreta y empezó a tomar notas. Esa misma noche, en un *diner* al sur de la ciudad, terminó un poema de más de trescientos versos. Al día siguiente lo releyó y le pareció demasiado largo. Volvió todos los días a la misma estación, a la misma columna, para podar, cortar, mutilar el poema. Debía ser igual de breve que la aparición de su amigo muerto, igual de estremecedor. Desaparecer todo para hacer aparecer un solo rostro. Después de un mes de trabajo, sobrevivieron dos versos:

*The apparition of these faces in the crowd:  
Petals on a wet, black bough.* (2011: 23)

La historia es apócrifa: Pound escribió el poema tras salir de un vagón a la plataforma en la estación de La Concorde, en París; miró un rostro tras otro, todas manifestaciones de belleza.

Buscó las palabras correctas, “no el discurso sino las pequeñas manchas de color”. La primera versión era de treinta versos pero lo destruyó porque era un trabajo de “segunda intensidad”. Meses después escribió otro poema con la mitad de extensión. Finalmente, llegó a la brevedad deseada. Este poema, con un pie en el imagismo y otro en el vorticismo, busca “registrar el preciso instante en que una cosa externa y objetiva se transforma o se abalanza hacia lo interior y subjetivo” (Pound, 1914; la traducción es mía).<sup>129</sup>

Si bien la narradora personaje no niega la historia original al momento de abrir la puerta a “diferentes versiones de la historia”, esta alternativa a la génesis del poema viene a alimentar el significado que le asigna al metro. De acuerdo a ella, no es en París sino en Nueva York, no son rostros anónimos sino el de su amigo Henri Gaudier-Brzeska, no son caras desconocidas y hermosas sino específicamente la de un amigo muerto. No son treinta sino 300 versos; incluso este detalle es modificado. Si bien el poema es altamente *referenciado* y *autorreflexionado* (generando, por supuesto, una situación metaficcional), hay una *dialogicidad* que abreva de la oposición entre esta anécdota y la manera en que Pound consigna el proceso creativo que le llevó a escribir el poema.

La anécdota aquí narrada introduce a Ezra Pound en la novela; no será la última vez que aparece. Su presencia –junto con el rol de Federico García Lorca y el de Louis Zukofsky– es quizá la mayor manifestación *dialógica* de *Los ingravidos*. La relación de Pound con el metro está dado de manera directa por la presencia de su poema; más adelante lo veremos afantasmarse.

A un lado el contraste entre lo narrado en la novela y su anclaje con la realidad, lo que se vuelve patente en este fragmento es que la frontera entre lo vivo y lo muerto se difumina, entrando de lleno a lo que ya veníamos observando en los fragmentos previos: la refracción del metro como un lugar que carga sentidos añadidos. Se comienza a percibir una configuración cartográfica que podría describirse en términos de producción de espacio considerando que ésta es relevante en tanto que es vigente. Es decir, aunque la percepción intertextual participe de la construcción cartográfica (cómo lee y percibe la narradora personaje a Ezra Pound), las lecturas pasadas de un espacio son importantes desde el presente: “el pasado deja sus rastros; el tiempo tiene su propio guión. Aún así, el espacio es siempre, ahora y entonces, un espacio *presente*, dado

---

<sup>129</sup> El imagismo busca la construcción de una imagen a través de la objetividad, eficiencia y creatividad; “el punto del imagismo es que no usa imágenes como ornamentos. La imagen es en sí el discurso. La imagen es la palabra más allá del lenguaje formulado” El vorticismo apela más bien a la fuerza generada, la sensación antes que la imagen. “El vorticista emplea el ‘pigmento primario’. El vorticismo es arte antes de extenderse hacia la flacidez, hacia la elaboración y las aplicaciones secundarias” (Pound, 1914; la traducción es mía).

como un todo inmediato, completo con sus asociaciones y conexiones en su actualidad”. El espacio no es un lugar fijo poblado de objetos y artefactos, sino se mantiene móvil y en constante actualización: “se debe esperar que el ‘objeto’ de interés se desplace de las cosas en el espacio a la producción de espacio en sí”; los objetos en el espacio representan al proceso mismo que lo produjo y le da razón de ser. Por ello, “el proceso de producción y el producto se presentan como dos aspectos inseparables” (Lefebvre, 1991: 36-37; la traducción es mía). Esta relación entre producto y producción hace juego con el poema “Autorretrato o del *subway*” –unidad (6)– y la conjunción disyuntiva que representa: el autorretrato se puede generar en la medida en que el *subway* no es un espacio fijo, sin uso ni movimiento ni actualizaciones. De la misma manera, la presencia del metro y sus distintos componentes es importante en la medida en que se desplaza, se llena de gente, se vacía, cumple con un recorrido.

La *comunicatividad* reside en la intencionalidad marcada, tanto para presentar una anécdota ficticia como para darle relevancia al metro. Así, este fragmento que incluye y tematiza el poema de Pound, titulado “In a Station of the Metro”, muestra una fuerte cualidad *estructural* fortalecida por los diversos encuentros imposibles en el metro. Continuando con Lefebvre, podríamos recurrir a la triada que plantea como componentes de la producción del espacio. Así, tenemos que las representaciones del espacio (lo concebido) son aquéllas establecidas desde su origen: un metro es un transporte público con un uso asignado, mientras que la práctica espacial (percibido) –como el habla peatonal– se construye con las decisiones tomadas por la narradora personaje.<sup>130</sup> Finalmente, los espacios representacionales (lo vivido) se experimentan en toda su dimensión: menos fijos que las representaciones del espacio, el espacio representacional “es donde la ‘cultura’ interviene, con su inmediatez ilusoria [...] espacio que la imaginación busca modificar y apropiarse. Éste superpone el espacio físico, haciendo uso simbólico de sus objetos” (1991: 39-40; la traducción es mía); el espacio representacional es el que alimenta a la literatura. Ese real-e-imaginario en que Ezra Pound ve a un amigo muerto entre la multitud del metro y decide escribir un poema al respecto.

La siguiente unidad muestra también una clara *selectividad*. Sin embargo, en términos cartográficos, la referencia al metro no se encuentra en el pre-texto sino en el texto que lo enmarca:

---

<sup>130</sup> El metro en sí cuenta con un uso específico inherente, pero eso no impide que los usuarios lo escriban con sus actualizaciones y, por lo tanto, le inyecten un carácter heterogéneo en constante transgresividad, es decir, en un vaivén del centro a la periferia.

(8) [...] De vez en cuando abría el tomo y escogía alguno de los poemas, lo copiaba en un papel. Cuando salía de casa para ir a la editorial, me llevaba el papelito para memorizar los versos. William Carlos Williams, Louis Zukofsky, Emily Dickinson y Charles Olson. Tenía una teoría que no sé si era mía pero me funcionaba. Los espacios públicos, como las calles y las estaciones de metro, se iban volviendo habitables a medida que les asignara algún valor y se les imprimiera alguna experiencia. Si yo recitaba un pedazo del Paterson cada vez que caminaba por cierta avenida, con el tiempo esa avenida sonaría a William Carlos Williams. La boca del metro de la estación de la calle 116 era de Emily Dickinson:

*Presentiment –is that long Shadow– on the Lawn  
Indicative that Suns go down–  
The Notice to the startled Grass  
That Darkness –is about to pass– (2011: 26).*

En el apartado 1.1.2 se habló sobre el interés de la autora a lo espacial, o más bien, a los espacios en relación con la literatura, en busca de construir una “bibliografía como cartografía”. Este fragmento propone eso: una *autorreflexividad* de los espacios públicos a través de la experiencia lectora. El espacio público visto desde un poema de Dickinson puede parecer contradictorio si tomamos en cuenta la conocida reclusión de la poeta. Pero es de nuevo la lectura del interior al exterior, esa “especie de sintaxis de la ventana” de la que habla Luiselli (2014) desde la que se configura “un poema de intimidad” (Le Corbusier, 1964: 89; la traducción es mía) en el que se proyecta el tránsito de los días, ya no sobre el césped del poema, sino sobre la banqueta de Harlem, a la salida de la estación. En términos *referenciales*, lo que a primera vista parece una relación aleatoria entre el pre-texto y el texto, se orienta pronto a la lectura guiada: a este espacio le pertenece este poema; así se construye la cartografía. Se tematiza la experiencia lectora, en específico aquella en torno a Dickinson.<sup>131</sup> Se asocia la lectura a la caminata. O bien, a través de la lectura se reescribe la poesía, y de manera simultánea, se escribe la ciudad.

---

<sup>131</sup> No es coincidencia que éste sea el metro que Owen usaba todos los días ni el hecho de que el poeta fuera traductor de la obra de Dickinson. En tercera persona, Owen escribe: “Gilberto Owen ha traducido una selección de 200 de sus poemas”; de nuevo, la tendencia a la exageración: sólo se tradujeron ocho poemas (Cohen, 1982), publicados en 1934 en el suplemento *Lecturas Dominicales* (Cajero, 2014: 30). Beltrán Cabrera expresa: “la declaración de doscientas traducciones de los ochocientos poemas de Dickinson es probablemente una hipérbole, como muchas tantas en su vida, llenas de amabilidad de un Owen caballero que admira a su colega” (2009: 40). De nuevo Owen: “Los ha llamado ‘traducciones a ojo’, para expresar la actitud de improvisación y descuido que, cuidadosa y trabajosamente, ha tenido que adoptar en esta obra, eludiendo con cautela el léxico solemne y la retórica convencional que Emily Dickinson rechazaba y violaba inexorablemente, sin entender de la poesía sino el temblor inexplicable, inaudible e invisible” (Owen recuperado por Antonio Cajero, 2014: 32). Con esto –según Cajero– Owen realiza una mediación de la obra de Dickinson colocando su parte poética por encima del Owen traductor y periodista (2014: 30).

Las menciones a Dickinson, William Carlos Williams y Louis Zukofsky se repetirán a lo largo de la novela; Zukofsky, como Owen, se torna en personaje. La estación de la calle 116 es parte de la *zona de acción* de los personajes, vinculada con la Universidad de Columbia y Morningside Avenue, donde vivía Owen y cerca del departamento de la narradora personaje.

Las menciones intertextuales en este fragmento tienen su razón de ser y conforme avanza la novela va quedando claro el tejido intertextual que se busca construir con dichas presencias. En esto reside la comunicatividad del fragmento, aunado a la especificidad geográfica que aporta la estación del metro de la calle 116. La entrada a la estación como un espacio transicional y la lectura de Emily Dickinson como lo que guía el ingreso a la estación.

Los escritores –con particular atención a Dickinson– y la estación específica del metro son elementos que construyen un fondo *estructural* presente en toda la novela.<sup>132</sup> En cambio, en términos de *dialogicidad*, la narradora personaje se limita a repetir el poema, sin generar tensión u oposición de ningún orden. Quizá se presenta una prolongación, o más bien, una traslación: el poema ya no como una reflexión del exterior visto desde el interior, sino como el umbral entre dos espacios públicos, entre dos niveles de la ciudad.

A continuación, la narradora personaje ve a Owen en el metro.<sup>133</sup>

(9) El metro me acercaba a las cosas muertas; a la muerte de las cosas. Un día, mientras regresaba a mi casa en la línea uno desde el sur de la ciudad, volví a ver a Owen. Este vez fue

---

<sup>132</sup> Este poema aparece de nuevo en la novela, lo que fortalece el carácter estructural de la unidad (8). Más adelante, cuando el Owen ficticio, ya viviendo en Filadelfia, especula sobre la posibilidad de escribir una novela con una narradora como Emily Dickinson, dice:

“Si sí escribiera esa novela, llevaría un epígrafe de Emily Dickinson:

Presentiment –is that long Shadow– on the Lawn

Indicative that Suns go down–

The Notice to the startled Grass,

That Darkness –is about to pass–” (2011: 137).

El poema, por cierto, es traducido “a ojo” por Owen de la siguiente manera: Presentimiento es esa caída larga sombra, / Cifra en el prado de que el sol se va, / Mensaje a la asustada alfombra / De que llega la oscuridad (Cohen, 1982).

<sup>133</sup> Ya había tenido tres encuentros con él: al pasar la noche con el fantasma de Owen en la azotea del edificio en Morningside Avenue donde él vivió (2011: 33); en una borrachera de bar tan extrema que no sólo ve a Owen sino a Pound en una jaula, a Federico García Lorca alimentándolo con cacahuates, a William Carlos Williams realizando una revisión ginecológica a una mujer diminuta y a Louis Zukofsky de pie sobre una mesa (2011: 39); y al acompañar a una amiga a cantar en una estación de la línea uno, la narradora personaje alcanza a ver el rostro de Owen entre la multitud al detenerse el tren: un eco claro de “In a Station of the Metro” de Pound (2011: 44). La referencia a Pound en una jaula se debe a que fue arrestado en 1945 por Estados Unidos por realizar transmisiones antisemitas y en contra de Roosevelt; durante tres semanas estuvo en una jaula de menos de dos metros cuadrados en el centro de entrenamiento disciplinario de ejército estadounidense en Metato, a las afueras de Pisa, en espera de su juicio (Mangiafico, 2012).

distinto. Esta vez no fue una impresión externa provocada por algo ajeno a mí, como aquella noche en el bar de Harlem, ni una impresión fugaz como ya había ocurrido antes en el metro, sino algo como un golpe interior, una certeza punzante de que estaba ante algo hermoso y a la vez terrible. Iba mirando por la ventana –nada salvo la oscuridad espesa de los túneles– cuando se acercó por atrás otro tren y por unos instantes anduvo a la misma velocidad que el tren donde iba yo. Lo vi sentado, en la misma posición que yo había adoptado, con la cabeza reclinada sobre la ventana del vagón. Y después nada. Su tren aceleró y pasaron frente a mis ojos, barridos y afantasmados, muchos otros cuerpos. Cuando otra vez hubo oscuridad detrás de la ventana vi contra el vidrio mi propia imagen difusa. Pero no era mi rostro; era mi rostro superpuesto al de él –como si su reflejo se hubiera quedado plasmado entre el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón (65: 2011).

En términos de *selectividad*, resulta evidente la falta de una cita textual o una marca específica a un pre-texto en particular.<sup>134</sup> Este fragmento trabaja a favor las conexiones intratextuales (Plett, 1991) que fortalecen las relaciones entre los fragmentos: el metro –y en particular la línea uno–, la asociación con la muerte, las visiones o apariciones imposibles son ejes temáticos presentes en la novela y en las unidades que hemos revisado. Este cruce de *referencialidades* prepara el terreno para las palabras textuales de Owen que habrán de llegar, en el orden narrativo, cuartillas más adelante y que previamente revisamos como unidad (4): Nota (Owen a Araceli Otero): “ya no me muero tan a menudo”; la confrontación *dialógica* se presenta entre la posibilidad de morir varias veces y retratar al metro como el terreno de la muerte. Aunado a la unidad (7), en que Ezra Pound se encuentra con su amigo muerto en el metro de Nueva York, se fortalece el planteamiento de que el metro es un escenario al que se le confiere una cualidad de espacio representacional en el que el mundo físico se encuentra con lo simbólico. La *comunicatividad* está latente al enfatizar un lugar que se construye sobre los cimientos aportados por las cartas de Owen: la muerte y el metro, y los encuentros imposibles que ocurren ahí, participan del carácter *estructural* de este fragmento. Encontramos los sentidos añadidos –componentes de ese real-e-imaginario o tercer-espacio– en el que se encuentra lo posible y lo imposible.<sup>135</sup> La metalepsis –la yuxtaposición de planos de realidad que es acaso el elemento *autorreflexivo* de esta unidad–

---

<sup>134</sup> Habría que considerar si la mera mención de Owen es muestra de selectividad: un posible efecto metonímico en que el poeta evoca a su obra. Lo mismo aplica para el siguiente fragmento.

<sup>135</sup> Recordemos las palabras de Soja: “todo se reúne en el tercer-espacio: la subjetividad y la objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo conocido y lo inimaginable, lo repetitivo y lo diferenciado, estructura y acción, mente y cuerpo, conciencia e inconciencia, la disciplina y lo transdisciplinario, la vida diaria y la historia sin fin” (1996: 56-57; la traducción es mía).

fortalece la fusión entre el mundo material y el espacio representacional, en que la lectura responde no sólo a lo que está escrito sino a lo cultural: lo subterráneo y su relación con la muerte.

El siguiente fragmento deriva del anterior; el carácter *comunicativo* reside en enfatizar que el metro es donde ocurren encuentros imposibles, donde incluso habitan los fantasmas:

(10) En el metro, camino a casa, vi por última vez a Owen. Creo que me saludó con una mano. Pero ya no me importaba, ya no sentí ningún entusiasmo. El fantasma, me quedaba claro, era yo (2011: 80).

La narradora personaje retoma dos elementos léxicos aportados por Owen: el metro, como ya hemos visto, la ubicación desde la cual se debe conocer a la ciudad, y el fantasma aquél de “Autorretrato o del *subway*”, (unidad (6), apartado 3.1.2): “fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce”; el estado fantasmagórico como resultado del arrullo del viaje y/o un cierto estado anímico decaído.<sup>136</sup> Esta *referencialidad* léxica alimenta las expectativas que se vienen configurando alrededor del metro como espacio representacional. En esta *autorreflexividad* metaléptica (o metaficción actualizada, Hutcheon) queda patente, no sólo la fusión de planos de realidad, sino la relación que la narradora personaje encuentra entre Owen y el metro, como si reconociera que la cartografía en construcción no sería posible sin la aportación del poeta (y en este caso, el recuerdo de Owen y el Owen ficticio parecen ser el mismo: el espacio lo permite).

Pese a lo breve, este fragmento muestra su carácter *estructural*: los fantasmas o encuentros imposibles y la yuxtaposición de planos de realidad son elementos que le dan sentido a la novela y a su cartografía. Por su parte, si vemos la configuración cartográfica del metro desde su construcción *dialógica*, y consideramos que éste se ensambla de manera estratigráfica, los cimientos resultan de la combinación del ya mencionado “ya no me muero tan a menudo” y “a New York se le empieza a ver desde el *subway*” (fragmentos (4) y (1) respectivamente, apartado 3.1.1), es decir, del cruce entre un estado de ánimo y una perspectiva espacial. Sobre ésta, a

---

<sup>136</sup> La narradora personaje manifiesta sus propios fantasmas: como mencionamos antes, al conocer donde vivía Owen queda atrapada en la azotea del edificio de Morningside Avenue y pasa la noche con el fantasma del poeta; desde su presente en la ciudad de México, especula, junto con su familia, la posibilidad de estar compartiendo la casa con un fantasma; cuando se refiere a la novela que está escribiendo, no escribe sobre Owen, sino sobre el fantasma de Owen. En cuanto al Owen ficticio, ya veremos más adelante su relación con lo fantasmagórico (apartado 3.4).

manera de capas –o de silepsis–, se suma la aseveración de la narradora personaje de que el metro la acerca a la muerte (unidad (9), revisado en este mismo apartado); así, queda claro el espacio representacional que busca construirse.<sup>137</sup> A esto se agrega una tercera capa trazada con la silueta de los fantasmas: Ezra Pound y el fantasma de su amigo (unidad (7), también en este apartado), el Owen ficticio sintiendo que se desliza al estado fantasmagórico (unidad (5), apartado 3.1.1), la narradora personaje mira a Owen, barrido y afantasmado en otro vagón en movimiento (unidad (9) de este apartado).

Como ya dijimos, el uso léxico recupera al fantasma mencionado en el poema “Autorretrato o del *subway*”, un fantasma que representa el sueño alcanzado durante el viaje en metro, o bien, el fantasma como olvido. La narradora personaje se apropia de la relación que Owen entabló con el metro.

### 3.3 El metro y la novela: la metaficción

Si la lectura intertextual es un tablero de pistas, la metaficción pone en primer plano la mecánica del juego. La vitalidad de la metaficción, recordemos las palabras de Hutcheon, reside en tematizar el proceso creativo y compartirlo con el lector (1980: 20). Tematizar sobre el proceso de escribir es nombrar el artificio.<sup>138</sup> Recuérdese que los fragmentos del apartado 3.1.1 son también notas –en aquel caso, citas textuales– que toma la narradora personaje para, más adelante, escribir una novela sobre Gilberto Owen.

Los siguientes dos fragmentos están estrechamente conectados con el apartado anterior, es decir, con la relación entre la narradora personaje y el metro; a esto se agrega el puente que ella tiende entre la escritura y la novela que planea escribir sobre Owen, ya sea por los aspectos temáticos a explorar o por el paralelismo entre la estructura narrativa y la cartografía urbana.

---

<sup>137</sup> La silepsis como segunda lectura, es decir, como lectura intertextual: “la significación intertextual es otro sentido posible [...] El sentido censurado de la *palabra siléptica* reaparece bajo la forma de una secuencia verbal que es derivada” (Riffaterre, 1997: 164; las cursivas son mías).

<sup>138</sup> El artificio del trabajo artístico se alcanza por medio de procedimientos que no dan cabida a la noción de infabilidad del arte; asimismo, el arte se acerca a los objetos con una mirada nueva, desde la desautomatización: “la automatización devora a los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra [...] La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado” (Shklovski, 2002: 60).

(11) Volví varias veces a la biblioteca de la Universidad de Columbia, para buscar algún libro, periódico, archivo, lo que fuera que iluminara un poco el período que Owen pasó en Nueva York. Por recomendación de White, empecé a llevar un registro sobre todo lo que tuviera una relación con él. Tomaba notas en post-its amarillos y cuando llegaba a mi departamento los colocaba entre las ramas del árbol seco, para no olvidar, para poder regresar a ellas algún día y poner orden. La idea era que cuando el árbol estuviera atiborrado de notas, se empezarían a caer por su propio peso. Yo las recogería en el orden que se fueran cayendo y en ese mismo orden escribiría la vida de Owen. La primera fue:

Nota: El metro de NY se construyó en 1904.

Aún conservo esas notas. Cuando nos mudamos a esta casa, las saqué de un sobre donde las había guardado cuando me fui de aquella ciudad, y las pegué en la pared frente a mi escritorio. El niño mediano está aprendiendo a leer y pasa horas frente a la pared tratando de encontrar algún sentido en esas hojas. No me hace ninguna pregunta. Mi marido, en cambio, quiere saberlo todo (2011: 43).

Este fragmento contiene la primera de muchas notas y una de las tantas que no enmarcan citas textuales. Como dijimos en el capítulo 1, la nota se convierte en el fragmento del fragmento: evidenciar lo breve, lo incompleto, lo inabarcable. Trazar también el camino de lo que habrá de desarrollarse. La *autorreflexión*: el fragmento que se tematiza a sí mismo.<sup>139</sup>

En términos *referenciales*, tres elementos saltan a la vista de inmediato: el proyecto de escribir una novela, el paso de Owen por Nueva York y la relevancia del metro para la ciudad. Al lector le quedará clara la importancia del metro no sólo por las menciones previas –como la anécdota ficticia de Ezra Pound y la “bibliografía como cartografía” propuesta por la narradora personaje– sino por la información escueta y directa de la nota contenida en la presente unidad; ahí reside la *comunicatividad* de este fragmento. De ahí también su carácter *estructural*: en términos anecdóticos, este fragmento es un compendio de lo que se habrá de desarrollar en el resto de la novela. Asimismo, al ser una novela metaficcional, la fuerza *estructural* del fragmento

---

<sup>139</sup> Este fragmento es precedido por aquél que narra: “un viernes por la tarde, mientras hojeaba libros en la biblioteca de la Universidad de Columbia para llevar a la editorial el lunes, di con una carta del poeta Gilberto Owen a Xavier Villaurrutia: “Vivo en Morningside Av. 63. En la ventana derecha hay una maceta que parece una lámpara. Tiene redondas llamas verdes...”. La carta pertenecía al tomo *Obras*, y en ella Owen hacía un inventario de los objetos de una recámara que rentaba en Harlem: escritorio, cuadros, planta, revistas, un piano. Las coordenadas que le daba a Villaurrutia me llamaron la atención: Morningside Av. 63. El edificio debía de estar a sólo unas cuerdas de la biblioteca, y muy cerca de mi departamento. Ni siquiera terminé de leer la carta, dejé los demás libros que había escogido en una pila, pasé a registrar el préstamo, y salí a la calle” (2011: 31). Es así como conoce el lugar donde vivía Owen y termina atrapada en la azotea del edificio, orillada a pasar la noche con el fantasma del poeta.

es evidente: escribir sobre el proceso de escribir y resaltar la función central del metro antes de que la voz del Owen ficticio haga su parte.

En este caso, no hay una manifestación *selectiva* dado que no se presenta una cita textual. Lo que encontramos, en cambio, es una prolongación *dialógica* que condensa los intereses espaciales de la narradora personaje, quien está en proceso de construir su cartografía, basada en aquélla que ofrece Owen en su correspondencia: la biblioteca de la Universidad de Columbia, el metro y los sentidos añadidos que aporta el paisaje de la ciudad de Nueva York.

Aunque no hay un pre-texto textual, no pasa desapercibido el puente con las palabras de Owen escritas a Xavier Villaurrutia (22 de abril de 1929): “quisiera presentarte a mi subway. Tenemos la misma edad, dicen unos carteles que he visto, nacidos tú, él, Salvador y yo en 1904, déjame decirnos generación de sub bueyes, fácilmente muertos” (1979: 263-264); al abordar la unidad (20) regresaremos a esta carta.<sup>140</sup>

Veamos el siguiente fragmento. La inserción de la siguiente nota da continuidad al proceso de escritura de la novela dentro de la novela; la *autorreflexividad* queda a la vista con este post-it, como ocurre con todos los fragmentos del presente apartado.

(12) Nota: Owen se pesaba todos los días antes de subirse al metro. Había una báscula en la estación de la calle 116, que le devolvía la certeza de que se estaba desintegrando. 126 libras, 125 libras. Nunca supo cuántos kilogramos perdía por semana (2011: 47).

Esta nota entabla una fuerte *comunicatividad* en torno al tema recurrente del peso. Se asoma de nuevo la unidad (4): “me interesa la fiebre, pero de ella lo que más me interesa es lo que por ella pierdo, medido en libras de año. Peso 124 meses” (2011: 100); por tanto, se intuyen también aquellas palabras a Villaurrutia, ausentes como cita textual –ausente la *selectividad*– pero presentes como alusión.<sup>141</sup> Para el lector, la *comunicatividad* reside en que la información planteada es relevante para la novela dentro de la novela, es decir, para la fábula que se planea construir en torno al Owen interpretado. Ésta es la primera vez que se menciona la cuestión del peso; se establece de manera muy directa –y subrayada por el hecho de ser nota– la relevancia

---

<sup>140</sup> Asimismo, remite al poema “Autorretrato o del *subway*”: ese autorretrato que es tal en la medida en que puede relacionarse al poeta con el metro de Nueva York. Como si a Owen y a ese espacio los hermanara el hecho de haber nacido en el mismo año.

<sup>141</sup> Al analizar unidad (5), apartado 3.1.1, citamos la carta a Xavier Villaurrutia: “ya no estoy espantablemente flaco. Peso 125 libras y media. Me peso todos los días en la estación del subway Cr. Bwy. y 116” (Owen, 1979: 260).

que le confiere la narradora personaje en su papel de escritora. La *referencialidad* que se genera no parte de la preocupación de Owen por el peso, sino lo que este interés desata en el proceso escritural de la narradora personaje. Asimismo, establece de inmediato el escenario central que es el metro, lo que subraya aquellos fragmentos en que ya se ha mencionado, en particular la cita textual de Owen, crucial para darle la dimensión adecuada a la cartografía representada: “A New York se le empieza a ver desde el *subway*” (unidad (1), apartado 3.1.1). En esta breve nota se apunta la importancia del peso para dar con los sentidos añadidos que ya hemos comenzado a atribuirle al metro. Aunado a esto, la *estructuralidad* resulta de la transformación que tendrá al mutar de nota a parte del relato autobiográfico de Owen (unidad (5), apartado 3.1.1) que ya analizamos pero que en el orden narrativo aparece posteriormente.

“Había una báscula en la estación de la calle 116, que le devolvía la certeza de que se estaba desintegrando”: la *dialogicidad* se alimenta de la posibilidad de que bajar de peso le aporte a Owen la certeza de estarse desintegrando y qué tanto esto puede convertirlo en “un tiempo inconjugable, futuro pluscuamperfecto” (unidad (4), apartado 3.1.1); como dijimos al analizar la unidad (4), el tiempo es peso. Desintegrarse es una prolongación del discurso oweniano: un tiempo verbal imposible para describir la inmaterialidad.<sup>142</sup>

Veamos el siguiente fragmento en que se observa la novela en términos cartográficos: una *autorreflexividad* que remite a un personaje aún ausente y a su próximo emplazamiento. El tiempo entendido como recorrido espacial.

(13) El metro, sus múltiples paradas, sus averías, sus aceleraciones repentinas, sus zonas oscuras, podría funcionar como esquema del tiempo de esa otra novela (2011: 65).<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Veamos un fragmento que ha quedado fuera de este análisis por no abonar a la construcción cartográfica del metro, pero aquí se menciona porque es una continuación –ya desde la elaboración del relato autobiográfico de Owen– de la relación entre el peso y las diversas muertes: “Por supuesto hay muchas muertes a lo largo de una vida. La mayoría de las personas no se dan cuenta. Creen que se mueren una vez y ya. Pero basta con poner un poco de atención para darse cuenta de que uno va y se muere a cada rato [...] Yo me empecé a morir en Manhattan, en el verano de 1928. Desde luego, nadie se daba cuenta de mis muertes más que yo –la gente está demasiado ocupada con su propia vida para reparar en las pequeñas muertes de los demás–. Yo me daba cuenta porque después de cada muerte me daba fiebre y perdía peso.

Me pesaba todos los días, para ver si el día anterior me había muerto. Y aunque no me ocurría tan seguido, fui perdiendo libras a una velocidad alarmante (nunca supe cuánto era en kilogramos). No es que me pusiera más flaco. Sólo perdía peso, como si por dentro me estuviera vaciando pero mi molde exterior quedara intacto. Ahora, por ejemplo, soy un gordo tetón y peso apenas tres libras. No sé si eso significa que me queden tres muertes, como si fuera gato en cuenta regresiva. Creo que no. Creo que la próxima es la buena” (2011: 66-67).

<sup>143</sup> “Esa otra novela” refiere a la que planea escribir para saciar la curiosidad de su marido mientras continúa con la del fantasma de Owen (2011: 63).

La *comunicatividad* se centra, ya no en los sentidos añadidos que este espacio en particular puede contener, sino en una analogía entre el tiempo narrativo y la cartografía del metro. Lo heterogéneo: así como el espacio es flujo y dinamismo –manifestación permanente de la transgresividad–, así la línea temporal se ha fragmentado. El tiempo narrativo está lejos de ser homogéneo; podrían trazarse puntos de tiempo en un mapa, ya no líneas continuas y uniformes. La manifestación del tiempo como espacio en el acto de escribir que se va a escribir una novela construye un juego de espejos: no sólo es un acto *estructural* sino tematiza sobre la estructura.

Este fragmento no es un pre-texto *selectivo* como aquellas citas textuales del apartado 3.1.1, sino que conecta intertextualmente por su focalización espacial. La *referencialidad* está latente, más que por la presencia del metro en la correspondencia de Owen, porque la narradora personaje centra su atención en dicha presencia.<sup>144</sup> El tiempo, que marcha de manera inconsistente e irregular, es plasmado en este fragmento en su comprensión más totalizadora. Así, el rasgo temporal de la novela se equipara al de la vida. Una vida fragmentaria –como esta novela– en que incluso cuando se busca totalizar la experiencia del tiempo, no queda más que reconocer que hay “zonas oscuras”.<sup>145</sup>

El metro podría ser visto como la condensación de la experiencia urbana: metonimia de lo que Zavala llama el “laberinto rizomático” o “laberinto de laberintos”, con sus múltiples conexiones y accesos, donde todas las acciones son posibles (2006: 77-78). Un lugar que reúne a muchos, a la manera de los “espacios otros” de Foucault.

En términos de *dialogicidad*, equiparar el tiempo narrativo a un traslado espacial resuena a aquella carta de la que la narradora personaje extrajo una cita textual como parte de su investigación: –“Peso 124 meses” (unidad (4), apartado 3.1.1)–; el peso es tiempo, el tiempo es un recorrido espacial.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> En el orden narrativo, ya se leyó “a New York se la empieza a ver desde el *subway*. Acaba allí la perspectiva plana horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo” (unidad (4), apartado 3.1.1); aún está por leerse “nosotros nos movemos, despiertos, en un espacio efectivo y amplio. Ellos en el tiempo. Manhattan es una hora, o un siglo, con la polilla de los *subways* barrenándola, comiéndosela segundo tras segundo” (unidad (7), apartado 3.2). Ambos fragmentos provienen de la misma extensa carta a Gorostiza.

<sup>145</sup> Recordemos a Ricoeur: “fundir la ‘espacialidad’ del relato y la temporalidad del acto arquitectónico mediante algún tipo de intercambio bidireccional ‘espacio-tiempo’” (2002: 11).

<sup>146</sup> Aunque ya analizamos este fragmento, en el orden narrativo aparece posteriormente.

El siguiente fragmento traza un mapa de la línea del metro, la sitúa en Nueva York y en los dos planos de realidad, es decir, el recuerdo de la narradora personaje en aquella ciudad y de Owen en Nueva York:

(14) La línea uno cruza Manhattan de sur a norte. Empieza en el embarcadero situado en el extremo sur de la isla, atraviesa parte de Chelsea, y llega hasta la Universidad de Columbia por ahí de la calle 116, donde Owen tomaba el tren todos los días hacia el extremo sureño de la ciudad, después de pesarse en una báscula junto a la taquilla. La línea sube hacia Harlem y después no sé qué más. La vía sigue y sigue, más allá de la isla, más allá de esta historia (2011: 70-71).<sup>147</sup>

Una vez más, si bien no es un fragmento *selectivo* –dado que no hay un pre-texto particular–, se presenta una fuerte *referencialidad* espacial a través de una construcción cartográfica específica. El rol *comunicativo* de este fragmento es poner en relieve el metro y recuperar la importancia que éste tuvo para Owen cuando el poeta vivió en aquella ciudad. El carácter *estructural* se conjuga aquí con la *autorreflexividad*: una porción del metro es el andamio de la historia, una historia que se menciona de manera explícita. Puntos recurrentes en el mapa que evocan las palabras de Owen: la estación de la calle 116 donde se encuentra la báscula, la Universidad de Columbia, Harlem; una dialogicidad sustentada en la recuperación y prolongación del escenario del poeta. La mención de Chelsea es contribución de la narradora personaje: apenas un marcador que señala la ruta hacia el sur. El fragmento cierra con la alusión a posibles marcadores que ni siquiera reciben nombre –“la vía sigue y sigue, más allá de la isla, más allá de esta historia”– pero que subrayan lo autorreflexivo a través de tal mención metaficcional.

A continuación veremos otro breve fragmento que reflexiona, ya no sobre el tiempo, sino sobre los personajes (o la ausencia de estos):

(15) En todas las novelas falta algo o alguien. En esa novela no hay nadie. Nadie salvo un fantasma que a veces veía en el metro (2011: 73).

El fantasma de Owen se vuelve personaje y éste no podría tener otro *escenario* que el metro. De nuevo, si bien el fragmento no es *selectivo* –carece de un pre-texto específico–, la

---

<sup>147</sup> Para consultar el mapa que muestra la línea uno del metro véase el anexo II.

*autorreflexividad* elevada deriva de la situación metaficcional y de la tematización espacial, construida a partir de la *referencialidad*, no sólo al espacio, sino al elemento fantasmagórico. El fantasma que probablemente es Owen puede estar basado en la percepción que Owen manifiesta en una carta a Josefina Procopio, incluida en *Los ingravidos* cuartillas antes:

Nota: (postal de Owen a Josefina Procopio, Filadelfia, 1950): “Robin Hood Dell. Es el escenario abierto al trasmundo más completo que se conoce. Los fantasmas de atrás, del Laurel Hill Cemetery, vienen a dar conciertos que aplauden otros fantasmas del gran cementerio llamado Filadelfia. Cuando parece que está lleno el Dell, toman una fotografía y aparece todo vacío porque la placa es insensible a los fantasmas. Yo soy la sombra marcada con una X” (2011: 59).

La yuxtaposición de planos se construye intertextualmente a partir de que el propio Owen reconoce que es un fantasma: la intención *comunicativa* de la narradora personaje reside en mostrarle al lector el instructivo de uso: éste es el centro de la historia, el texto debe leerse entendiendo que el metro es el lugar de los fantasmas. La comunicatividad va de la mano del carácter *estructural*: el metro y el fantasma de Owen apuntalan la historia, de la misma manera que la *dialogicidad* se manifiesta en dicha prolongación semántica.

Como se dijo arriba, el fantasma de Owen no podría tener otro *escenario* que el metro. A esto se suma la metalepsis: la narradora personaje se coloca en la frontera de los planos de realidad. Narra sobre la novela aún por escribir y le incorpora un fantasma; se establece que la naturaleza cartográfica de este lugar incluye los encuentros de este tipo. “El espacio como indicador de la trama fabular” (Slawinski, 1989: 283) que se construirá a partir de las notas sobre Owen; el lugar que aporta sentidos añadidos porque en él se encuentra el umbral entre lo realista y lo fantástico.

Hacia el final de la novela, encontramos otro fragmento *autorreflexivo*, es decir, que apela al proceso de escritura:

(16) Una novela vertical, contada horizontalmente. Una historia que se tiene que ver desde abajo, como Manhattan desde el *subway* (2011: 128).

De nuevo la carta a Gorostiza: “a New York se le empieza a ver desde el *subway*. Acaba allí la perspectiva plana horizontal” (unidad (1), apartado 3.1.1). La *referencialidad* al pre-texto oweniano no sólo enfatiza la relevancia del metro, sino que realiza una analogía –y con ello, en términos de *dialogicidad*, una prolongación– entre lo narrativo y lo espacial. Y dado que tematiza la *estructura* misma de la novela, reconoce que “toda historia es una historia de viaje –una práctica espacial”. Queda latente que el transporte funciona como *metaphorai*: “las estructuras narrativas” como “sintaxis espacial” (De Certeau: 1988: 115; la traducción es mía).

Una novela que se narra desde abajo: el rol activo de la mirada que ineludiblemente es subjetiva y parcial, como el transeúnte que escribe la ciudad conforme camina en ella. No hay la visión panóptica de quien observa desde las alturas de la misma manera que no se contempla escribir la novela totalizadora porque la realidad de la narradora personaje parece tan fragmentaria como lo que aspira a escribir. Ver desde abajo lleva implícito un desde arriba: es de suponer que se refiere al edificio Woolworth, mencionado en la misma carta a Gorostiza y al que se hace alusión en la unidad (2).<sup>148</sup> Así, aunque la cita no es textual, es decir, no es un fragmento *selectivo*, la intención *comunicativa* es clara; arriba y abajo, horizontal y vertical: rasgos espaciales que utiliza Owen y que son recuperados por la narradora personaje. Rasgos que contribuyen a la imaginabilidad de un lugar y, por lo tanto, al mapa de su narración.

En una novela en la que los planos de realidad se fusionan, Owen también piensa en escribir una novela, con lo que aporta su propia *autorreflexividad*:

(17) La narradora de una novela tiene que ser una especie de Emily Dickinson. Una mujer que se queda para siempre encerrada en una casa, o en un vagón de metro, da lo mismo, hablando con sus fantasmas (2011: 138).<sup>149</sup>

Si bien no hay una presencia *selectiva* –una cita textual–, la *referencialidad* marcada por la mención de Dickinson puede tener un efecto metonímico: la poeta por la obra. La evocación de “Presentiment” –revisado en la unidad (8), apartado 3.2– trae consigo el recuerdo de “la

---

<sup>148</sup> “Los que siguen siendo extranjeros son los que van a ver a Nueva York desde la torre del Woolworth. Tienen así de esto una idea literaria, menos aún, periodística, de plano para turistas. A New York se la empieza a ver desde el *subway*. Acaba allí la perspectiva plana horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo” (Owen, 1979: 270).

<sup>149</sup> Este fragmento es precedido por una nota escrita por el Owen ficticio: “La novela estaría narrada en primera persona, por un árbol una mujer de rostro moreno y ojeras hondas que tal vez ya se haya muerto. La primera línea se la voy a robar a Emily Dickinson: Escuché el zumbido de una mosca al morirme” (2011: 114).

bibliografía como cartografía” que construye la narradora personaje al asignarle el poema mencionado a la estación del metro de la calle 116. Comentamos que la inserción de dicho poema genera una lectura del interior hacia el exterior al tomar en cuenta la famosa reclusión de Dickinson, “especie de sintaxis de la ventana” (Luiselli, 2014). Aquí “da lo mismo” que la narradora dickinsoniana esté enclaustrada en casa o en un vagón de metro: el espacio público se vuelve privado porque faltan personajes para que un lugar sea público, tal y como se nos advirtió en la unidad (15). Los fantasmas no son del todo personajes, aunque habiten el metro. Les falta corporeidad, mayor capacidad de movimiento, libertad para usar otros espacios.

Los aspectos *estructurales* de los que participa este fragmento son lo escritural, el metro, los fantasmas. Escribir que hay fantasmas en el metro, entre ellos, el de Owen: así podría resumirse el objetivo de la narradora personaje, ése es el propósito *comunicativo* de la novela. Por un lado, la narradora personaje escribe sobre un Owen ficticio quien a la vez se imagina escribiendo una novela narrada por una narradora personaje que se parece a Dickinson: la circularidad. Por otro, la *dialogicidad*: acercarse al metro de Nueva York como un territorio de fantasmas o de encuentros imposibles que resulta de la prolongación del uso léxico que Owen hace de los fantasmas, en particular en “Autorretrato o del *subway*”.

Las notas se escribieron durante la investigación de la narradora personaje –explicación aportada por la unidad (11)– pero son rescatadas ya una vez que la narradora personaje vive en la ciudad de México y al fin escribirá aquella novela. Así, Nueva York es un espacio proyectado: una cartografía que emerge del recuerdo y la añoranza.<sup>150</sup> La subjetividad se vive a dos tiempos: hay una acumulación de capas porque “el tiempo presente de un espacio incluye el pasado que fluye de acuerdo con una visión estratigráfica” (Westphal, 2011: 137; la traducción es mía). Por tanto, el espacio no sólo se concreta de manera intertextual –el Nueva York de Owen que antecede al de la narradora personaje– sino intrasubjetiva: la vivencia inicial de ella, habitando aquella ciudad y colocando sobre ésta la mirada alógena que alimenta el recuerdo posterior, a la distancia, del espacio proyectado.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> “Nueva York representa para ambos ese espacio idealizado en el que la memoria puede jugar a sus anchas al reconfigurar la realidad y al ironizar sobre la idea de que ‘todo tiempo pasado fue mejor’” (Cardoso, 2014: 79).

<sup>151</sup> Queda fuera el fragmento, citado en el apartado 1.1.1, a propósito de una metaficción tematizada; se excluye justamente porque se construye como un fragmento metaficcional que opera sobre el código mismo en el que el metro juega un rol accidental: “Conoció a Moby en el metro. Y aunque ésa sea la verdad, no es verosímil, porque la gente normal, como Moby y yo, no se conoce nunca en el metro. Podría escribir, en vez: Conoció a Moby en la banca de un parque. La banca de un parque es cualquier parque, cualquier banca. Y eso tal vez sea bueno. Tal vez sea justo que las palabras no contengan nada, o casi nada. Que su contenido sea, cuando menos, variable” (2011: 26).

### 3.4 Owen ficticio en el metro de Nueva York

Con el siguiente fragmento se retoma de nuevo el asunto de las varias muertes, no de manera *selectiva*, pero sí como un eco de la carta a Araceli Otero –“Ya no me muero tan a menudo”–, que en *Los ingravidos* aparece a manera de nota (unidad (4), apartado 3.1.1). Como veremos, también está en sintonía con parte del relato autobiográfico que mencionamos al analizar la unidad (4): “en esa vida, casi nadie se había muerto de manera definitiva. Xavier, por ejemplo, no se había muerto, aunque él también se moría a cada rato” (2011: 110).

(18) En esa ciudad me moría a cada rato. Creo que la primera vez que me ocurrió ni siquiera me di cuenta. Era uno de esos días de verano en que hace tanto calor que el cerebro entra en un letargo apantanado y blando que impide el brote y consolidación hasta de la idea más sencilla. El cerebro se pone a burbujear nomás.

[...] Caminé las cuadras de todos los días, y bajé por las escaleras de la boca del metro. Tal vez me tropecé ahí y me rompí el cráneo contra el filo de las escaleras. O tal vez llegué hasta el andén y me dejé caer a las vías. Después me habré quedado dormido en el vagón porque no recuerdo nada del viaje. Ese ángel relojero que despierta a la gente en su estación precisa me despertó en la parada de la calle 116. Lo primero que recuerdo es el rostro de Ezra Pound entre la multitud que esperaba el tren en el andén –sabía que no podía ser él porque por esa época Pound estaba en Italia, pero la cara de futuro loco enjaulado era inconfundible–. Se abrieron las puertas y ahí estaba, apoyado contra una columna de la plataforma. Nos miramos directamente a los ojos, como si nos reconociéramos, aunque era imposible que él supiera de mí, tarasco o toluqueño, ni pelirrojo ni bonito, más poeta que cabrón. No pude moverme de ahí –en vez de salir entre la gente, dejé que los pasajeros salieran y los remplazaran otros, idénticamente feos, acalorados y normales–. Pound se me perdió entre los demasiados rostros del andén, como los pétalos húmedos esos de su poema (2011: 89-90).

Este fragmento, narrado por el Owen ficticio, se asienta sobre una alta *comunicatividad*: en este punto de la lectura ha quedado claro que el metro es un espacio de características peculiares, un lugar de encuentros improbables y de abatimientos temporales; el metro como un vehículo para acercarse –en palabras de la narradora personaje– a “la muerte de las cosas” (unidad (9), apartado 3.2). En términos *referenciales*, se anuncia el poema “Autorretrato o del *subway*” (unidad (6), apartado 3.1.2): “y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de un eco en sueños /

sino un sonámbulo ángel relojero que nos despierta en la estación precisa” (2011: 129).<sup>152</sup> Ese sonido –la campana al llegar a la estación– es una manifestación de la práctica espacial conformada por las rutas y redes, y el uso que hacemos de éstas; quien se sube al metro elige la ruta previamente trazada, una especie de reescritura sobre aquella escritura inicial realizada al construir el metro. Las redes contribuyen con “continuidad y cierto grado de cohesión” (Lefebvre, 1991: 33; la traducción es mía), misma cohesión que el elemento del metro aporta como red temática que carga con sentidos añadidos.

También referencialmente, se recupera el poema “Faces in the Crowd” que apareció al principio de la novela (unidad (7), apartado 3.2) no sólo por la mención de Pound sino porque éste se “perdió entre los demasiados rostros del andén, como los pétalos húmedos esos de su poema”.<sup>153</sup> Esta alusión contribuye con cierta *autorreflexividad*, no hacia su propio proceso escritural sino hacia el trabajo de otro poeta que, no accidentalmente, explora la espacialidad del metro.

Elementos que aportan fuerza *estructural*: las varias muertes, la ruta establecida al caminar las cuadras de siempre, el andén donde ocurren encuentros imposibles. Con éstos se erige una cartografía que pretende tomar en cuenta el espacio representacional: el metro como un escenario simbólico que apela a lo cultural, a la manera de los sentidos añadidos, los cuales son “significados adicionales que se construyen encima de las presentaciones espaciales” (Slawinski, 1989: 286). La narradora personaje, tal y como lo evidenció en sus notas, entabla una *dialogicidad* con Owen al recuperar sus palabras y prolongarlas; sin embargo, el aspecto metaléptico parece ir más allá de una prolongación y se torna en todo caso en una tensión discursiva.

Veamos el siguiente fragmento, continuación del anterior:

(19) Pero no sólo había visto a Ezra Pound. Me di cuenta un día, entre mis idas y vueltas del consulado, de que llevaba un tiempo viendo a una serie de personas en el *subway*, y que éstas no eran, por decirlo de un modo, personas comunes, sino ecos de personas que tal vez habían vivido en la ciudad de arriba y ahora sólo transitaban por sus entrañas de ballena

---

<sup>152</sup> Como ya mencionamos, “Autorretrato o del *subway*” fue anunciado en la extensa carta a Gorostiza del 7 de septiembre de 1928: “y venían muchos hombres dormidos que, sin despertar, se levantaban exactamente al llegar el subway a su estación precisa. Luego, muchas mañanas, he ratificado el sonambulismo de todos los apresurados, de todos los que siguen corriendo dormidos en el sueño maravilloso, noche todo, de aquí” (1979: 271); palabras muy similares a aquéllas presentes en la unidad (18) que es parte del relato autobiográfico del Owen ficticio.

<sup>153</sup> Recordemos el breve poema: “The apparition of these faces in the crowd: / Petals on a wet black bough”.

sobrecrecida. Entre esa gente había una mujer de cara morena y ojeras hondas que vi en repetidas ocasiones; a veces en el andén, esperando, otras a bordo del tren, pero siempre en uno distinto al mío. La mujer se me aparecía, sobre todo, en esos momentos en que dos trenes andan por vías paralelas a la misma velocidad durante unos instantes y uno puede ver a los demás pasar como si viera correr los cuadros de una cinta de celuloide.

Le escribí una carta a Novo y le conté de esa mujer que siempre llevaba un abrigo rojo, de su cabeza apoyada suavemente contra la ventana del vagón, leyendo; o a veces sólo mirando la oscuridad de los túneles desde el andén, sentada sobre una silla de madera. Le hablé de Pound también y de toda esa gente que estaba pero no estaba en los vagones del subterráneo, un poco como yo. Me respondió que yo era un subgüey y que en vez de andar buscando fantasmas donde no había, le mandara un poema sobre el *subway* o algo que sirviera para llenar las página de la revista Contemporáneos. Y yo le hice caso y escribí un poema de más de 400 versos, porque siempre le hacía caso a Salvador. Pero la mujer morena de ojeras tristes se me siguió apareciendo hasta el último día que estuve en esa isla de subgüeyes (2011: 92-93).

Si recuperamos algo del unidad (1) –“A New York se le empieza a ver desde el *subway*”– en el que se reconocen las dos capas urbanas y se contrasta la superficie con lo subterráneo, puede ayudarnos a prolongar las reflexiones de Michel De Certeau sobre la lectura y escritura de la ciudad: ya no la mirada panóptica en contraposición con la del transeúnte, sino la perspectiva desde la banqueta –el dandi de Walter Benjamin– en contraste con aquella desde el subsuelo, o sea, desde “sus entrañas de ballena sobrecrecida”. Así como en su correspondencia, Owen manifiesta el interés por apropiarse de la ciudad de Nueva York desde el metro, el Owen ficticio da un paso más: sólo en el metro. En términos de *dialogicidad*, hay dos hebras: la yuxtaposición de planos expresa una tensión con el discurso oweniano por no ser un recurso que se encuentra en su correspondencia ni en el poema “Autorretrato o del *subway*”; por otro lado, se presenta una prolongación discursiva que manifiesta que habitar el metro de tiempo completo es la manera de verdaderamente conocer la realidad de esa ciudad. O una realidad otra, a la manera de ese “espacio otro”. La heterotopía: un espacio ubicable pese a estar “fuera de todos los espacios” (Foucault, 1997: 85).

Los sentidos añadidos del metro presentes en esta unidad, que abonan a los fragmentos que ya abordaban el tema de los fantasmas o los encuentros imposibles, le confieren carácter

*estructural*, más aún si consideramos que la cartografía correspondiente al relato autobiográfico se edifica como un acto intertextual. Si bien los pre-textos no son *selectivos* –es decir, no están marcados de manera explícita–, hay una clara *referencialidad* tanto a los “sub bueyes” mencionados en una carta a Villaurrutia –y no a Novo– como a la creación del poema “Autorretrato o del *subway*” mencionado a Gorostiza –y, de nuevo, no a Novo–.<sup>154</sup> A estas alturas, ya se ha configurado una cadena de encuentros: así como antes se narró que Ezra Pound vio a su amigo Henri Gaudier-Brzeska en el metro –unidad (7), apartado 3.2–, la narradora personaje ha visto a Owen –fragmentos (9) y (10), apartado 3.2–, y Owen a Ezra Pound –unidad (18), apartado 3.4–, ahora se establece la existencia de una población de seres subterráneos entre la que se encuentra la propia narradora personaje.

Tras la *autorreflexividad* sobre la correspondencia con Novo –aunque sea apócrifa– y la escritura del poema –que en el orden narrativo aún no llega–, se satiriza a sí mismo y pone en duda, al menos por un momento, la existencia de esa población de subterráneos (“[Novo] me respondió que yo era un subgüey y que en vez de andar buscando fantasmas donde no había, le mandara un poema sobre el *subway*”). ¿Es posible, en este espacio de fábula, que existan seres que habitan sólo el metro? El espacio representacional como una versión de un mundo físico moldeado por lo simbólico. Este carácter de tercer-espacio en que se conjuga una ubicación urbana específica con los sentidos añadidos “que se construyen encima de las presentaciones espaciales” (Slawinski, 1989: 286) es donde descansa su importancia *comunicativa*. Una tierra de subterráneos. O fantasmas, elemento tan empleado. La narradora personaje, “una mujer de cara morena y ojeras hondas”, aparece también en ese territorio donde todo es posible. Ese tercer-espacio que todo lo reúne: “la subjetividad y la objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo conocido y lo inimaginable” (Soja, 1996: 56-57; la traducción es mía).

Veamos el siguiente fragmento que pertenece al relato autobiográfico de Owen y en el que de nuevo se presenta una yuxtaposición de planos:

(20) Una vez, hacia principios del otoño, pude ver a la mujer de rostro oscuro y ojeras por más que los brevísimos instantes que nos solían propinar nuestros respectivos viajes en trenes paralelos. Las puertas del subterráneo en el que yo viajaba se habían atrancado y llevábamos

---

<sup>154</sup> Owen le escribió a Villaurrutia (22 de abril de 1929): “Quisiera presentarte a mi subway. Tenemos la misma edad, dicen unos carteles que he visto, nacidos tú, él, Salvador y yo en 1904, déjame decirnos generación de sub bueyes, fácilmente muertos” (1979: 263-264).

más de diez minutos varados en el andén. En eso, se aproximó otro tren desde atrás por las vías contiguas y se detuvo junto al nuestro. En el vagón de enfrente, la cabeza apoyada contra la ventana, estaba la mujer con un sombrero de tela verde oliva y un abrigo rojo, abotonado hasta el cuello. Iba leyendo un libro de tapa blanca. Inclinando un poco la cabeza, alcancé a leer el título, que para mi sorpresa era una palabra en español: “Obras”, decía. La mujer se sintió observada y alzó la vista –sus ojeras enormes, sus ojos enormes–. Nos quedamos mirando como dos animales deslumbrados por un violento destello de luz artificial hasta que su tren volvió a arrancar (2011: 111).

Si bien el fragmento no es *selectivo*, resulta *autorreflexivo* en tanto Owen ve a la narradora personaje leyendo su libro. En términos de *dialogicidad*, esta constante yuxtaposición de planos genera una tensión con el discurso original: ni la correspondencia ni “Autorretrato o del *subway*” manifiestan esta metalepsis en que personajes de distintos tiempos narrativos coinciden en un mismo espacio, aunque sí se presente en dichos textos la *referencialidad* al metro.

Lo que en el fragmento anterior eran encuentros en movimiento –como “los cuadros de una cinta de celuloide”–, en éste se presenta un flujo temporal sin desplazamiento. Al menos por un momento, el tiempo no se mide en traslado sino en reposo. Minutos de quietud que fortalecen la reflexión –y ahí quizá reside la *comunicatividad* de este fragmento– de que el metro que se construye en la novela es un espacio de múltiples posibilidades: un tercer-espacio. La contribución a la construcción cartográfica de esta unidad y la anterior –el andén, los túneles, los vagones de trenes distintos que coinciden en un tramo en particular– fortalece el aspecto *estructural* de dichas unidades, más aún si consideramos –como dijimos al referirnos al carácter estructural de la unidad anterior– que tal cartografía es una construcción intertextual. Lo que Owen describe del metro de Nueva York en su correspondencia y en el poema “Autorretrato o del *subway*” resultan en pequeñas fábulas que a su vez se conjugan estratigráficamente con la narración del Owen ficticio, convirtiendo este espacio en el lugar de los seres subterráneos, de los fantasmas, de los encuentros imposibles.

Veamos el siguiente fragmento, continuación de los dos anteriores; de nuevo la reflexión sobre encuentros con Ezra Pound y la narradora personaje en el metro:

(21) Un día le pregunté a Z si alguna vez había visto a Ezra Pound. No, me dijo, pero le mandé unos poemas hace unos años y me los publicó. ¿Y qué me dirías si te digo que lo vi

hace unos días en la estación del *subway*? Pues que seguramente él te habrá visto a ti también.

Supongo que la mujer morena me veía también. Tal vez me veía incluso cuando yo no alcanzaba a verla a ella; cuando iba distraído con un libro, o me quedaba dormido hasta mi parada en la calle 116. Quizá ella también me buscaba a mí entre la multitud de subgüeyes y sólo sentía que su imbécil jornada había valido la pena después de haberme visto, aunque fuera en un destello (2011: 122-123).

De nuevo, la *comunicatividad* de esta unidad recae sobre el metro como el tercer-espacio: un lugar donde es posible que Owen se encuentre con Pound y la narradora personaje. Las repeticiones léxicas marcan tanto la intencionalidad comunicativa como el aspecto *estructural*: *subway*, calle 116, subgüeyes; no sólo cumplen un rol *referencial* al mundo de Owen —expresado en su correspondencia— sino tienen un papel cohesivo con una particular focalización al metro. El lugar es la clave. El Zukofsky novelizado representa la concreción lógica: si Owen vio a Pound, Pound lo vio de vuelta; el espacio como un marco estable. En cambio, el Owen ficticio sabe que Pound no puede estar ahí y sin embargo lo está: los espacios son heterogéneos, existen “en un flujo constante, demarcados de forma laxa por fronteras cambiantes, permeables y siempre abiertas a cuestionarse” (Prieto, 2016: 22; la traducción es mía).

De nuevo, en términos de *dialogicidad*, parecen abrirse dos caminos: por un lado, la recuperación de elementos léxicos contribuye a una repetición semántica, por otro, la yuxtaposición de planos es una manifestación habitual en *Los ingravidos* y ausente en la correspondencia y “Autorretrato o del *subway*”, pre-textos primordiales que contribuyen a la construcción intertextual del metro.

No es una unidad *selectiva*. Por lo tanto, no se tematiza sobre un pre-texto específico. Por otra parte, toda situación metaficcional resulta en la *autorreflexividad*; la metalepsis, alimentada por fragmentos previos y por la alternancia de voces que nos hacen saber que la mujer morena es la narradora personaje que a su vez está escribiendo una novela de Owen, resultan en un acto reflexivo, ya no del quehacer escritural específicamente, sino de las diversas realidades y cómo se entrelazan. El siguiente fragmento —misma falta de *selectividad*, misma manifestación *autorreflexiva*— funciona como continuación de éste:

(22) Homer sí me creyó cuando le dije que había visto a Ezra Pound en el metro y que había una mujer a la que siempre veía en otro tren, Lo que te pasa a ti, me dijo, es que tú también puedes ver el futuro (2011: 110).

Al igual que nada indica que Owen conociera personalmente a Pound o fuera cercano a García Lorca y Pound, nada señala que Owen supiera quién era Homer Collyer, menos aún que tuvieran una relación amistosa.<sup>155</sup> “Ver el futuro”: se detecta una posible alusión a la carta de Owen –unidad (4), apartado 3.1.1–: “soy un tiempo inconjugable, futuro pluscuamperfecto” (2011: 100), que, en el orden narrativo, apareció apenas diez páginas antes de la presente unidad. Así que esa *referencialidad* que remite a un fragmento leído recientemente genera, en términos de *dialogicidad*, tensión construida por una amistad de la que no hay constancia, por un lado; por otro, puede leerse como una extensión de aquella cita textual: de un tiempo verbal imposible se prolonga a la inmaterialidad que sólo puede ocurrir en el metro. Los encuentros imposibles en el metro: el mecanismo *comunicativo* gira alrededor de mantener la atención sobre este escenario, lo que a su vez sostiene el carácter *estructural* de esta unidad.

La siguiente unidad también tematiza los encuentros imposibles:

(23) ¿De veras no me crees que veo a mis fantasmas futuros en el *subway*, maricón?, le pregunté a Federico camino a casa. La avenida Broadway, sus charcos como grandes monedas de plata, el cielo casi siempre triste y un poco tonto del amanecer en esa ciudad.

Ya te creo, Gilberto, ya te creo: hoy vimos bailar a mi fantasma.<sup>156</sup>

Un poco borracho y con esa sensibilidad como sudamericana que se le pega a uno con los demasiados tragos, lo abracé y le dije que lo quería de verdad y que ojalá un día también fuéramos fantasmas del *subway*, que así por lo menos nos saludaríamos de vagón a vagón por el resto de la eternidad. Dios nos libre, me respondió (2011: 127).<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Homer Collyer (1881-1947) es uno de dos hermanos excéntricos que vivieron en un casa en Harlem durante toda su vida. Tras la muerte de ambos, se descubrió que vivían rodeados de 140 toneladas de periódicos viejos y artículos diversos. De hecho, su hermano Langley murió aplastado al colapsarse una torre de objetos (Lidz, 2003).

<sup>156</sup> Ambos vienen de una fiesta en Harlem en casa de Nella Larsen donde García Lorca baila con José Limón frente a todos los asistentes. La reacción del público es de burla.

<sup>157</sup> El siguiente diálogo es el precedente inmediato de esta unidad:

“¿Oiga, Sr. Collyer?

Dígame, Owen.

¿Usted tiene fantasma?

Varios.

¿Quiénes son, dónde viven?

Con todo respeto, querido Owen, a usted qué carajos le importa” (2011: 123).

De nuevo, no hay una presencia *selectiva*, aunque continúa la *referencialidad* al metro –o al *subway*, como escribía Owen en su correspondencia y poesía–. No hay una *autorreflexividad* metafictiva; en cambio, el foco *comunicativo* apunta, como en unidades anteriores, a la relevancia del metro como un espacio de sentidos añadidos. El Owen ficticio da un paso adicional: Ezra Pound y la narradora personaje son manifestaciones de él mismo. Esta unidad contribuye con un sentido añadido más y dicha prolongación es donde reside la *dialogicidad* de esta unidad: la figura del fantasma abordada a lo largo de la novela es aquí una representación del propio Owen. Funciona como una introducción al poema que habrá de aparecer dos páginas después: “fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce” (2011: 129): el poeta en su viaje en metro y su temor a ser olvidado. También parece cruzar coordenadas con aquella cita textual enmarcada como nota que se mencionó previamente –aunque no es una de las unidades de análisis–: “Cuando parece que está lleno el Dell, toman una fotografía y aparece todo vacío porque la placa es insensible a los fantasmas. Yo soy la sombra marcada con una X” (2011: 59). Owen se asume como fantasma y aquí se le ubica en el metro. De ahí su valor *estructural*: éste reside en el énfasis de concebir el metro como una tierra de fantasmas, esos subterráneos que son diversas expresiones del propio Owen.

Hay que subrayar el énfasis y la especificidad con que se refracta el escenario y se convierte en parte fundamental del relato: de convertirse en fantasmas, ocurriría en el metro. Conforme el análisis llega a su fin, resulta evidente la carga que conlleva la figura del fantasma, el cual no puede existir en otro lado que en el metro de Nueva York.

El siguiente (extenso) fragmento relata un *happening* implementado en torno a un poema de Zukofsky que ocurre en el metro y en el que participan Owen y García Lorca. Como veremos, contiene un fuerte carácter *autorreflexivo*, en que aquello escrito por Zukofsky es reinterpretado por el García Lorca ficticio y traducido –de manera muy libre– por el Owen ficticio:

---

También como antecedente:

“¿Crees que pude haber visto a Pound en el metro?, le pregunté a Federico camino a casa después de una sesión de trabajo en el diner.

¿Cómo?

Al poeta, Ezra Pound.

Pero si está en Italia o en París o qué sé yo.

Está en Italia, le dije, pero eso no importa.

Ah, ya te entiendo. Definitivamente no, es imposible que alguien como tú lo hayas visto.

¿Alguien como yo?” (2011: 92).



Esta unidad contiene más elementos de los que conciernen a este proyecto; procuraremos centrarnos en los aspectos espaciales e intertextuales. Existen tres menciones previas a estos versos: Zukofsky explica que está escribiendo un poema extenso, como *Los Cantos* de Ezra Pound: “*The poem will be called ‘A’*, nos explicaba el poeta, *because a Little boy, when he’s learning how to talk & enumerate the World, always says: ‘A dog’, ‘A lolly-pop’, & so forth and so on*. Dice que su libro se va a llamar ‘A’, le explicaba yo a Federico, que porque un niño chiquito siempre dice ‘A perro’, ‘A paleta’ y algo así” (2011: 91). La siguiente aparición de “A” es cuando lee unos versos –los últimos cuatro que aparecen en la presente unidad, aunque en su versión original–; así manifiesta el Owen ficticio su opinión: “Eran versos atravesados por teorías marxistas, cabetistas, spinozistas, teorías en general, y eso los emparentaba con los profetas que se paraban en las esquinas del Distrito Financiero a adivinar el fin del mundo, del capitalismo, de *the world as we know it*.” (2011: 103). En la tercera ocasión aparecen todos los versos presentes en esta unidad pero apegados a la versión original; García Lorca y Owen deciden fundar un grupo de dos miembros llamado Los Ojetivicios en honor a la poesía objetivista de Zukofsky. Asimismo, comienzan a planear lo que serán “traducciones al vuelo de este autor en lugares públicos”. Owen narra que Zukofsky “explicó que en el fragmento le interesaba poner a hablar a los objetos” (2011: 107). En este último fragmento, previo al que conforma la unidad (24), se pueden leer los versos originales:

*These, each in itself is saying, “behoove us,  
Disprove us least as things of love appearing  
In a wish gearing to light’s infinite locus,  
Balm or jewelweed is according to focus.  
No one really knows us who does not love us,  
Time does not move us, we are and love, searing  
Remembrance –veering from guises which cloak us,  
So defined as eternal, men invoke us”* (2011: 108).

Tras la lectura, Owen reflexiona:

Y yo: Creo que al principio habla de las Hoover, las máquinas ésas que sirven para aspirar el piso y hacen un ruido endemoniado. Pero me parece que dijo “behoover”, así que se refiere a la acción de aspirar, ya ves que en inglés transforman todos los pinches sustantivos en verbos.

Así que los objetos piden ser aspirados por una Hoover, o algo así. Y luego hay algo de un whisky y la luz que emana de infinitas langostas (2011: 108).

El comentario de Owen deja en claro que su “traducción al vuelo” no es muy acertada. Unas cuantas cuartillas antes no sólo se anuncia el acto de poesía en voz alta que se describe en la unidad (24), sino comienza el juego lingüístico originado de malentendidos fonéticos que desembocan en una versión distinta de la original. Así, aunque hay una presencia altamente *selectiva*, queda claro que el pre-texto en inglés está trastocado y, por lo tanto, la intención *comunicativa* reside en la reinención de estos versos.<sup>158</sup> Asimismo, la traducción es una vuelta de tuerca más: un giro adicional, un paso más lejos de los versos originales. Ahí se encuentra la *dialogicidad*. Aunque las palabras se tergiversen y aporten otros significados, la versión nueva y su respectiva traducción no contradicen la búsqueda inicial de este poeta objetivista: de acuerdo a Zukofsky, la escritura objetivista se da en “el detalle, no el espejismo, de observar, de pensar en las cosas como existen”. Esta poesía se alcanza en la búsqueda de dos criterios: “sinceridad y objetivación (*objectification*)” (1931: 273; la traducción es mía). Así, mientras los simbolistas buscan dar sentido más allá del evento que están plasmando, los objetivistas aspiran a encontrar la melodía en la descripción del mundo tal y como es (Altieri, 1999). “En la sinceridad, las formas aparecen concomitantes a las combinaciones de palabras, precursoras de (si hay continuidad) estructuras completas de sonido, melodía o forma” (Zukofsky, 1931: 273; la traducción es mía). Por lo tanto, la alteración del poema, más que una sátira, resalta la interpretación fonética que en todo caso prolonga la búsqueda de melodía.<sup>159</sup> El mundo concreto aporta tal musicalidad: “las palabras más habituales, las palabras adheridas a la realidades más comunes no pierden por eso sus posibilidades poéticas” (Bachelard, 2000: 80).

En el primer verso original, al momento en que comienzan a hablar los objetos, expresa “correspóndenos (*behoove us*)”; en la nueva versión, el sustantivo que nombra a la aspiradora se convierte en verbo: “aspiranos (*behoover us*)”, lo que al traducirse es “hooveréanos”, es decir, la

---

<sup>158</sup> “La traducción se vuelve objeto de ironía. Con igual sentido del humor el narrador realiza transliteraciones constantes entre el inglés y el español: el ‘subway’ está lleno de ‘subgüeyes’, por ejemplo [...] El juego de la transliteración entre el español de México y el inglés es un pretexto para relativizar la verdad, tanto de las traducciones como la que se inventa la narradora” (Cardoso, 2014: 81).

<sup>159</sup> “Al enfrentarse a la sinceridad, la mente incluso intentará proveer [...] la totalidad no encontrada siempre en la sinceridad, y necesaria sólo para un reposo perfecto, para una apreciación completa. Esta totalidad en reposo (*rested totality*) puede llamarse objetivación –la aprehensión es satisfecha completamente ante la apariencia de la forma artística como objeto” (Zukofsky, 1931: 273-274; la traducción es mía).

marca del electrodoméstico en su forma verbal (“la acción de aspirar, ya ves que en inglés transforman todos los pinches sustantivos en verbos”, 2011: 108). Las formas –las melodías– cambian pero la intencionalidad permanece.

Pese a que el fragmento de poema de Zukofsky se tematiza en cuatro ocasiones, la parte de esta unidad que carga con el peso *estructural* es la aparición de la narradora personaje en el metro. Por lo demás, la presencia de Zukofsky no es tan central como los encuentros imposibles en el metro o la amistad con García Lorca; de hecho quizá la utilidad de Zukofsky es funcionar como una pieza que contribuye a articular la amistad entre el Owen ficticio y el poeta español.

La aparición de la narradora personaje no parece aquí tanto una fusión de planos de realidad como la existencia de una figura etérea que habita el metro y que lee la obra futura de Gilberto Owen.<sup>160</sup> Esa población de la que Pound es parte y a la que Owen aspira (o a la que ya pertenece, según quién narre) puede sólo existir en el metro. Parece que la narradora personaje va a salir de la estación pero no puede o no quiere hacerlo. Como explica nuestro Owen ficticio: “llevaba un tiempo viendo a una serie de personas en el *subway*, y que éstas no eran, por decirlo de un modo, personas comunes, sino ecos de personas que tal vez habían vivido en la ciudad de arriba y ahora sólo transitaban por sus entrañas de ballena sobrecrecida” (unidad (19), en este mismo apartado). Para esos seres subterráneos ya no existe el exterior. La habitual provisionalidad de estar que viene con el uso cotidiano del metro se modifica y con ello se le adjudican sentidos añadidos. Lo que comienza como una práctica espacial no tan inusual de un *happening* en una estación de metro (músicos y poetas suelen expresarse en los andenes), se torna en un espacio representacional en que evoca lo manifestado en la unidad (19): seres que sólo transitan el metro, ya no la ciudad. Lo real-e-imaginario: el balance de este binomio. La práctica espacial: el *happening* ejecutado por los personajes en un lugar concreto; el espacio representacional: el metro como un mapa de lo imaginado y lo simbólico.

---

<sup>160</sup> Recordemos parte de la unidad (20), revisada en este mismo apartado: “En el vagón de enfrente, la cabeza apoyada contra la ventana, estaba la mujer con un sombrero de tela verde oliva y un abrigo rojo, abotonado hasta el cuello. Iba leyendo un libro de tapa blanca. Inclinando un poco la cabeza, alcancé a leer el título, que para mi sorpresa era una palabra en español: ‘Obras’” (2011: 111).

## CONCLUSIONES: LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO

La decisión de centrarse en el metro de Nueva York surgió, no sólo a partir de las múltiples ocasiones en que este espacio participa del relato, sino de la noción de que existe un fuerte sustrato intertextual que aporta Gilberto Owen, y que ejerce un papel activo en la construcción de sentido. La generación de este espacio literario a través de un proceso intertextual resulta en lo que aquí hemos denominado espacialidad intertextual.

Situar a un autor y el momento de producción de la obra contribuye a comprender ciertas inquietudes estilísticas y búsquedas estructurales, en particular en una novela que justamente reflexiona sobre la creación literaria. Y como el sustento teórico central es la intertextualidad como coautoría cartográfica, resultó también útil recabar información sobre Gilberto Owen, en particular sobre su paso por Nueva York.

Considérese que quedaron fuera diversas ubicaciones de esta ciudad, tanto escenarios como marcadores que contribuyen a la cartografía global y que son, a mi parecer, menos significativas. Asimismo, quedaron excluidos los espacios del ámbito privado: el departamento de la narradora personaje en Nueva York, la casa de la narradora personaje en la ciudad de México y el departamento del Owen ficticio en Filadelfia.

En este proyecto, se busca reconocer –a la manera de la estética de la recepción– que la vitalidad no está en el texto autoral sino en las múltiples lecturas que multiplican la obra y la mantienen vigente, es decir, la lectura es necesariamente intertextual: el sujeto lee desde su entramado cultural. Por lo tanto, depende del geógrafo literario –de nuevo, el lector– para que la cartografía narrativa tome vida. Con esto en mente y pese a la guía que aportan los dos ejes teóricos planteados, se comprende que hay un grado de subjetividad –se espera que mínimo– que permea el análisis. Más aún si se considera la noción de sentidos añadidos en la que tanto nos hemos apoyado (la conexión entre lo codificado y lo simbólico), así como el reconocimiento de los espacios representacionales (el uso simbólico de los objetos) o la carga imaginaria del tercer-espacio donde todo es posible. Sin embargo, las palabras están ahí, aportan su propio universo de significados que, si no lucen tan claramente de manera local, resuenan en lo global. De ahí que explicitar la discusión entre las dos posturas predominantes en torno a la intertextualidad –una de carácter universal y otra centrada en lo específico– haya servido para mantener presente en todo momento que hay que aspirar a situarse en el equilibrio: partir de las situaciones intertextuales

señalizadas y evidentemente intencionales para poder anclar el análisis en lo tangible y operativo, sin que por ello se pierda de vista que cada texto trae consigo un bagaje tanto más amplio.

Las categorías intertextuales cualitativas de Pfister –acotadas conforme lo explicado en el apartado 2.3 para centrarse en la configuración espacial– se aplicaron sin asignar grados específicos porque las fronteras entre cada gradación hubieran resultado imposibles de asentar con precisión y consistencia. Así, las unidades fueron abordadas desde cada una de las categorías y analizadas de manera complementaria con aportes teóricos planteados en el apartado 2.2, dedicado a la espacialidad.

El criterio de apartados para el análisis fue a partir de cuestiones estructurales: 1) la voz directa de Gilberto Owen a través de su correspondencia y el fragmento del poema “Autorretrato o del subway”, 2) la narradora personaje y el tiempo que pasa en el metro, 3) la narradora personaje que concibe al metro como estructura narrativa para la novela que escribirá y 4) el metro concebido desde el relato autobiográfico del Owen ficticio.

En aras de ubicar –en el orden narrativo– las elaboraciones locales de la espacialidad intertextual que se construye en la novela y comprender el efecto global, podemos decir que:

En la unidad (7) la narradora personaje explica que en alguna estación de la línea uno del metro, Ezra Pound vio a su amigo el escultor Henri Gaudier-Brzeska, quien ya estaba muerto; ver su rostro en el andén, entre la multitud, le inspiró a escribir su breve poema “In a Station of the Metro”, citado textualmente en *Los ingrátidos*.<sup>161</sup> Si bien ésta es una de varias posibles anécdotas sobre la génesis del poema, narrarla desde el inicio de la novela es dejar asentado que la frontera entre lo vivo y lo muerto se difumina de la misma manera en que lo real-e-imaginario convive en el espacio narrativo. Comienza así la construcción intertextual del espacio.

A lo anterior, se suma la contribución de la unidad (8), en que se plantea aquella “bibliografía como cartografía”: a través de sus lecturas, la narradora personaje asigna diversos textos a los espacios que recorre. A “la boca del metro de la estación de la calle 116” (2011: 26) le asigna el poema “Presentiment” de Emily Dickinson. Con ello, explicita la noción de que el espacio se construye de forma intertextual, es decir, cada lugar se configura “de acuerdo a una lógica estratigráfica” (Westphal, 2011: 137; la traducción es mía). Profundiza en lo que ya podía observarse en la unidad anterior: la ruta habitual que la narradora personaje traza (práctica

---

<sup>161</sup> Sabemos que es una estación de la línea uno del metro porque es la misma en la que se encuentra la narradora personaje al consignarlo y es aquella que corresponde a la oficina de la editorial en la que trabaja, ubicada en “en el número 555 de la avenida Edgecombe” (2011: 24).

espacial), la lleva a emplear un acceso específico del metro (representación del espacio) y a intervenirlo culturalmente, apropiándose (espacio representacional). El andén del metro no sólo posibilita que Pound vea a su amigo muerto sino que la narradora personaje pone en primer plano la asociación entre un punto cartográfico específico y una lectura. Así como Lefebvre concibe la apropiación cultural de un espacio físico que ocurre al hacer un uso simbólico de éste, Slawinski observa en los sentidos añadidos una capa colocada encima del espacio físico que carga con un componente fantástico.

En la unidad (11) la narradora personaje explica cómo se desarrolló la investigación sobre el tiempo que Owen vivió en Nueva York, así como su metodología para reunir información y decidir el orden narrativo de aquella novela que habría de escribir: post-its en las ramas de un árbol seco que, de acuerdo al orden en que se desprendan, serán narrados. La primera nota en caerse –y en aparecer– es aquella sobre la fecha de construcción del metro: “Nota: El metro de NY se construyó en 1904” (2011: 43). Realizar una investigación sobre el periodo que Owen pasó en Nueva York y comenzar por subrayar cuándo se construyó este medio de transporte pretende enfatizar la relevancia de este lugar en la cartografía del poeta, misma que la narradora personaje adopta como suya.

Con estos antecedentes (Pound y la aparición de su amigo muerto, la lectura como catalizador de la experiencia urbana y la marca específica de la construcción del metro) llega la unidad (1), pre-texto de Owen que resuena a lo largo de la novela: “Nota (Owen le escribe a Celestino Gorostiza): ‘A New York se le empieza a ver desde el *subway*. Acaba allí la perspectiva plana horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo’” (2011: 44). El conocimiento poco profundo que podría aportar un mapa, la ciudad en papel, la “perspectiva plana horizontal”, se torna en un lugar con todas sus dimensiones al situarse en el metro. Desde el primer nivel urbano conformado de calles y edificios no se conoce a Nueva York, sino desde sus entrañas, desde el trazado subterráneo. La estratificación es entonces doble: el arriba y el abajo implícitos en la diferenciación entre el metro y el resto de la ciudad, y las palabras del poeta que la narradora personaje rescata y enmarca en una nota. Así, se anuncia que la ciudad contenida en la novela se alcanza gracias a un proceso intertextual.

La unidad (12) es una nota (sin cita textual) que habla de la preocupación de Owen por su peso y su hábito de pesarse todos los días y comprobar “que se estaba desintegrando” (2011: 47).

La báscula se ubica en la estación del metro de la calle 116, la misma que recibe, como lectura asignada, el poema de Emily Dickinson. El peso es un elemento que se ha de volver recurrente y es aquí que se menciona por primera vez.

La unidad (13) es de carácter metaficcional: el metro visto como una posible estructura temporal de la novela que la narradora personaje planea escribir. La narrativa trae consigo un mapa que denota un recorrido; todo movimiento es muestra del paso del tiempo. “El metro, sus múltiples paradas, sus averías, sus aceleraciones repentinas, sus zonas oscuras, podría funcionar como esquema del tiempo de esa otra novela” (2011: 65): así como las narrativas posmodernas son fragmentarias y rizomáticas, el tiempo ha dejado de ser percibido como homogéneo, organizado de manera progresiva y jerárquica. Aquí se planea una novela instalada en la transgresividad, equiparable al carácter heterotópico que trae consigo el metro: un lugar heterogéneo, abarcador, universalizador.

En la unidad (9), la narradora personaje ve a Owen en el vagón vecino, cuando los trenes coinciden y corren de manera paralela durante pocos segundos. Esto sólo es posible en el metro, lugar que la acerca “a las cosas muertas; a la muerte de las cosas” (2011: 65). Vemos entonces una ratificación de lo que ya habíamos visto en el encuentro entre Pound y su amigo muerto, esta vez experimentado de primera mano: lo real-e-imaginario o tercer-espacio es el lugar narrativo en que coexiste lo posible y lo imposible.

La unidad (14) construye un mapa de una porción de la línea uno del metro y explicita los lindes dentro de los que se desarrolla la novela y la novela dentro de la novela: “La vía sigue y sigue, más allá de la isla, más allá de esta historia” (2011: 71); menciona también la estación de la calle 116 en la que se ubica la báscula, lo que abona a la relevancia del peso.

La unidad (15) expresa de nuevo una inquietud metaficcional: escribir una novela en que el único personaje es el fantasma que la narradora personaje ve ocasionalmente en el metro. Se establece la cartografía y se evoca la relación dinámica que este lugar en específico tiene con un fantasma.<sup>162</sup> La metalepsis: la narradora personaje se coloca en la frontera entre los planos de realidad. Al analizar esta unidad, recuperamos una cita textual de Owen, que aparece menos de quince páginas antes: “cuando parece que está lleno el Dell, toman una fotografía y aparece todo vacío porque la placa es insensible a los fantasmas. Yo soy la sombra marcada con una X” (2011:

---

<sup>162</sup> Con el fantasma de Owen, suponemos: al quedar atrapada en la azotea del edificio donde vivió Owen, “fue la primera noche que tuve que pasar con el fantasma de Gilberto Owen” (2011: 33).

59). La figura del fantasma que construye Owen en esta carta es colocado en el metro, que es desde donde, de acuerdo al propio poeta, se debe conocer a esta ciudad.

En la unidad (5) es el Owen ficticio quien narra su hábito de pesarse todos los días en la estación del metro de la calle 116 y explica que va perdiendo peso: “me sentía fantasma, y eso me gustaba más que nada. No sabía que yo era de esas personas que tienen el don de producir self-fulfilling prophecies, como dicen los yanquis. No sabía que, con el tiempo, me afantasmaría de verdad” (2011: 74). En cambio, en la unidad (10) parecen invertirse los roles cuando la narradora personaje ve a Owen en el metro por última vez: “Creo que me saludó con una mano. Pero ya no me importaba, ya no sentí ningún entusiasmo. El fantasma, me quedaba claro, era yo” (2011: 80). En la unidad (5), lo que comienza como una mención más metafórica del fantasma, concluye que en el futuro se “afantasmaría de verdad”. Volverse fantasma es un proceso gradual, tal y como le ocurre también a la narradora personaje. Ya el título señalaba el rumbo: *Los ingrátidos*.

La unidad (18), en voz del Owen ficticio, comienza así: “en esa ciudad me moría a cada rato” (2011: 89). Narra la ocasión en que vio a Ezra Pound en el andén de la estación de la calle 116 al bajar del vagón; se incluye al “ángel relojero que despierta a la gente en su estación precisa” (2011: 90) como clara alusión a un verso de “Autorretrato o del *subway*”. En la fábula de este lugar, ya no es sólo Pound quien ve a su amigo, sino es Owen quien ve a Pound. En la unidad (19) se amplía el radio de extrañeza: no sólo ve a Pound, sino “a una serie de personas” que no eran “personas comunes, sino ecos de personas que tal vez habían vivido en la ciudad de arriba y ahora sólo transitaban por sus entrañas de ballena sobrecrecida” (2011: 92). También ve a la narradora personaje, una más de estas figuras que habitan el metro. Al escribirle a Novo para contarle de sus encuentros con la mujer, se topa con su escepticismo y lo llama un subgüey, haciendo alusión a lo que Owen le escribe a Villaurrutia: “Quisiera presentarte a mi subway. Tenemos la misma edad, dicen unos carteles que he visto, nacidos tú, él, Salvador y yo en 1904, déjame decirnos generación de sub bueyes, fácilmente muertos” (1979: 263-264). El metro acoge a los transeúntes que “sólo transitaban por sus entrañas”, se deja escribir por ellos; aunque De Certeau se refería a la escritura del transeúnte que ocurre en la capa superior de la ciudad, el metro no tendría por qué no ser un espacio propicio para el habla peatonal. A esto se suma el carácter del *subway* como ese espacio otro, un espacio “fuera de todos los espacios” (Foucault, 1997: 85) aunque tangible y ubicable a la vez. El Owen ficticio transita junto con esos seres

subterráneos y participa así de la co-autoría, en que ese “coro de pasos [...] no están localizados sino más bien espacializados” (De Certeau, 1988: 97; la traducción es mía).

La unidad (4) es una cita textual de una carta a Araceli Otero enmarcada a manera de nota. “Ya no me muero tan a menudo [...] Me interesa la fiebre, pero de ella lo que más me interesa es lo que por ella pierdo, medido en libras de año. Peso 124 meses” (2011: 100). Esta nota podría ser el detonante de los universos de significado que se fortalecen unos a otros: morir varias veces y perder peso como hilos del mismo tejido. O más que detonante –dado que llega de manera posterior– en todo caso es un aglutinante que llega a darle cuerpo y dimensión a dichos hilos. Por ello es que se le incluyó en el análisis, pese a no mencionar al metro. Este fragmento funciona como una especie de *zoom out*; no abona a un punto cartográfico específico, pero sí a la vista panorámica: “Nueva York es azul, gris, verde, gris, blanca, azul, gris, gris, blanca, etc. A veces es también gris. (Sólo de noche no es negra). (Sino gris). ¿Y usted?” (2011: 100). Como una continuación o matización al “me muero de ‘sin usted’” escrito a su hermana, escribe “ya no me muero tan a menudo”.<sup>163</sup> La muerte no definitiva.

La acumulación que en este punto se ha alcanzado tras leer más de la mitad de las unidades analizadas, fortalece el sentido añadido central que el lector percibe: ese espacio subterráneo no se rige por las reglas del mundo material. Y el tiempo: “soy un tiempo inconjugable, futuro pluscuamperfecto”; manifestación de su soledad en esa ciudad de colores nostálgicos. Un tiempo verbal imposible que lo vuelve inconjugable. El tiempo entonces es peso: el camino a la inmaterialidad.

En la unidad (22), el Owen ficticio continúa reflexionando sobre la ocasión en que vio a Pound en el metro, es decir, sigue con lo abordado en las unidades (18) y (19). Asimismo, su credibilidad: Homer Collyer (a diferencia de Novo) sí le cree. Pareciera que necesita verificar lo que vio porque de otra manera puede resultar que él también es uno de esos “ecos de personas”, es decir, debe confirmar que no se ha afantasmado. Asimismo, Homer le cree porque, como dice: “lo que te pasa a ti [...] es que tú también puedes ver el futuro” (2011: 110). Por un lado, una alusión al “futuro pluscuamperfecto”, por otro, el recordatorio de un futuro en que Owen –y todos, cualquiera– se afantasmará y circulará por el metro de Nueva York.

---

<sup>163</sup> Como mencionamos en el subapartado 3.1.1, la carta a Araceli puede ser leída como continuación de aquella escrita a Clementina –ausente en *Los ingravidos*–: “Clementina: Escríbame, me muero de ‘sin usted’. Nadie la ha querido, nadie la querrá nunca como yo.” (Owen, 1982: 43).

Como continuación de la unidad (19), la unidad (20) es narrada desde la perspectiva del Owen ficticio, de nuevo sobre un encuentro con “la mujer de rostros oscuro y ojeras” (2011: 111), es decir, con la narradora personaje, que ocurre cuando los trenes coinciden. En efecto, parece capaz de ver el futuro al verla leyendo el libro de Owen (*Obras*), publicado por primera vez en 1959, o bien, de ver a la narradora personaje cuando ella ya se ha convertido en fantasma (“El fantasma, me quedaba claro, era yo”, unidad (10), 2011: 80). Esta metalepsis recalca el abatimiento temporal que puede ocurrir en el metro. Ya en la unidad (9) habíamos leído, desde la perspectiva de la narradora personaje, ese cruce de miradas de un tren a otro: el metro como un espacio que se desprende del tiempo.

La unidad (24) describe la representación de Los Ojetivicios que el Owen ficticio y García Lorca montan en una estación del tren; esa versión libre de una parte del poema “A-9” y su traducción, aún más libre. En éste, la narradora personaje aparece de nuevo y Owen la sigue; parece que ella dejará la estación pero finalmente da la vuelta y cambia de rumbo. Aquí se retoma la unidad (19): la narradora personaje como uno de esos “ecos de personas” que ya no viven “en la ciudad de arriba” (2011: 92). La habitual provisionalidad de estar que viene con el uso cotidiano del metro se modifica y con ello se le adjudican sentidos añadidos: ella existe sólo ahí, reside en estaciones, andenes y trenes, voluntariamente o condicionada por su ingravidez.

En la unidad (3) encontramos otra cita textual enmarcada a manera de una de las notas que la narradora personaje escribe como parte de su investigación: “Manhattan es una hora, o un siglo, con la polilla de los *subways* barrenándola, comiéndosela segundo tras segundo” (2011: 122). Aquí no hay el abatimiento temporal que se insinúa con la fusión de los planos de realidad sino más bien un paralelismo entre el tiempo y el movimiento que ocurre en el marco amplio que la ciudad ofrece y es medido específicamente por el metro.

La unidad (21), en voz del Owen ficticio, ubica de nuevo a Ezra Pound y a la narradora personaje en el metro. De nuevo, el énfasis no está solamente en la presencia de estas dos figuras, sino en el hecho de haber sido visto de vuelta. Asimismo, se presenta su necesidad de ratificar lo vivido: “¿Y qué me dirías si te digo que lo vi [a Pound] hace unos días en la estación del *subway*? Pues que seguramente él te habrá visto a ti también” (2011: 122). Esta necesidad de corroboración se viene presentando en unidades anteriores –(19), (22)–, con lo que se puede especular que él está consciente de la subjetividad de su mirada. Por otro lado, el Owen ficticio

sabe que Pound no puede estar ahí y sin embargo lo está: el espacio es heterogéneo, más aún el descrito en la literatura. El texto literario como un umbral entre lo real-e-imaginario.

La unidad (2) es una clara alusión a la (1): lo que en ésta es cita textual de una carta de Owen, en la unidad (2) aparece en boca de Iselin: “a Manhattan se le empieza ver desde el subway, me dijo mientras me daba un abrazo prieto más fraternal que prometedor. Los que ven desde arriba, desde la torre del Woolworth, no ven nada, viven en una maqueta de ciudad” (2011: 124). Dicha alusión recupera una cita textual de gran relevancia –y multicitada en el análisis– para la configuración espacial de la novela por la importancia que le confiere al metro: “A New York se le empieza a ver desde el *subway*. Acaba allí la perspectiva plana horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo” (2011: 44). Lo verdaderamente importante ocurre en el metro: los seres que ahí habitan de manera exclusiva, así como su atisbo de Pound y la narradora personaje en el metro (y que, quisiera asegurarse, lo miran de vuelta). Por otro lado, la recuperación de la unidad (1) aporta circularidad a los binomios espaciales con los que bien podría trazarse un croquis: el arriba y abajo y la subyacente verticalidad de los rascacielos en contraste con el tránsito horizontal del metro.

La unidad (23) retoma lo que parece una obsesión: Owen ve a los seres subterráneos en el metro; en esta ocasión dice ver “fantasmas futuros” de sí mismo. Igualmente, necesita que García Lorca le crea, quien –como al fin que está borracho– opta por creerle. De nuevo, la necesidad de corroborar es una aceptación de la subjetividad, y con ello, del tejido de miradas que configuran un texto, lo que abona, por un lado, a la percepción heterogénea del espacio y, por otro, al reconocimiento de que el espacio es una construcción real-e-imaginaria, cargada de sentidos añadidos. “Ojalá un día también fuéramos fantasmas del *subway*, que así por lo menos nos saludaríamos de vagón a vagón por el resto de la eternidad” (2011: 127): la mutación de Owen hacia un estado fantasmagórico y su posible capacidad para ver el futuro.

La unidad (16) retoma el aspecto metaficcional al acercarse a la narración de la novela en términos espaciales: “una novela vertical, contada horizontalmente”; la narración como un mapa: “una historia que se tiene que ver desde abajo, como Manhattan desde el *subway*” (2011: 128). Resulta relevante el rol activo que esta unidad le asigna a la mirada, subjetiva y parcial, como el transeúnte que escribe la ciudad conforme camina en ella. Asimismo, este fragmento puede

vincularse con la función del transporte como *metaphorai*, es decir, con la “sintaxis espacial” que conllevan “las estructuras narrativas” (De Certeau: 1988: 115; la traducción es mía).

La unidad (6) enmarca e incluye la primera parte del poema “Autorretrato o del *subway*”. Que la inserción de éste ocurra hacia el final de la novela tiene un efecto potencializador sobre los sentidos añadidos que se han venido construyendo. Ya en su momento se analizó cada verso; lo que aquí conviene rescatar es lo que el propio título del poema plantea: la interdependencia entre un autorretrato del poeta y el metro. Dos universos de significado que se intercalan y entretejen y que, desde su manera de colocarse ante la ciudad –a la que se le conoce a partir del *subway*–, no podrían existir uno sin el otro.

Por último, la unidad (17) manifiesta un alto carácter metaficcional, aunque esta vez desde la perspectiva del Owen ficticio: si él ha de escribir una novela, será con una narradora que se asemeje a Emily Dickinson, alguien que hable con sus fantasmas, recluida en casa o en un vagón de metro. En resumen, una mujer que recuerda a la narradora personaje que lo creó. Por ello, la mención al vagón del metro no es accidental sino que especifica la ubicación de esa narradora –narradora de él mismo, por un lado, y de una novela futura, por el otro– en el lugar que se asocia con la pérdida de peso, las apariciones extrañas y las múltiples muertes, donde transitan fantasmas o “ecos de personas”.

A partir de esto, se puede ver que las unidades de análisis contienen cuatro rasgos recurrentes que confluyen en el metro de Nueva York: la muerte no definitiva, los fantasmas o la ingravidez, las menciones al peso y los encuentros imposibles. Estos rasgos conforman el tejido de sentidos añadidos que carga este espacio en particular.

En cuanto a la muerte no definitiva, tenemos (de nuevo, en orden narrativo):

(7) la anécdota de Ezra Pound quien ve a su amigo muerto y ello le inspira el poema “In a Station of the Metro”.

(9) el reconocimiento de la narradora personaje de que el metro la “acercaba a las cosas muertas; a la muerte de las cosas” (2011: 65).

(18) la declaración del Owen ficticio de que se moría a cada rato.

(4) la cita textual obtenida de la carta a Araceli Otero en que explica que ya no se muere tan a menudo, la cual ofrece una panorámica de la ciudad más que focalizar específicamente sobre el metro.

Sobre referencias a fantasmas o ingravidez, sabemos que:

- (9) los cuerpos se afantasma por el efecto causado por el tren en movimiento.
- (15) la narradora personaje explica que en la novela dentro de la novela sólo se encuentra un fantasma.
- (5) Owen ficticio disfrutaba sentirse fantasma, aunque “no sabía que, con el tiempo, me afantasmaría de verdad” (2011: 74).
- (10) la narradora personaje decide que en realidad el fantasma es ella.
- (19) aparte de Pound, el Owen ficticio ve a “una serie de personas”, o más bien, “ecos de personas que tal vez habían vivido en la ciudad de arriba” (2011: 92) y ahora sólo circulan abajo. También ve a la narradora personaje. Novo le dice a Owen que no debería buscar fantasmas donde no los hay.
- (23) Owen ficticio convence a Lorca que ve a sus fantasmas futuros. Desea que algún día sean fantasmas del metro y puedan saludarse “de vagón a vagón por el resto de la eternidad” (2011: 127).
- (6) se menciona un fantasma en “Autorretrato o del subway”.<sup>164</sup>
- (17) Owen ficticio, de escribir una novela, elegiría una narradora encerrada en el metro o en algún lado “hablando con sus fantasmas” (2011: 138).

En cuanto al peso, se conjugan las siguientes unidades:

- (12) la nota de la narradora personaje registra que Owen se pesaba todos los días en la báscula del metro de la calle 116.
- (14) la narradora personaje hace un mapa de la porción de la línea uno del metro que se encuentra en la isla y ubica la báscula en la estación de la calle 116.
- (5) el Owen ficticio narra que se pesaba todos los días en el metro de la calle 116 y que iba desapareciendo, ya que pesaba cada vez menos.
- (4) la cita textual: “como muy bien y soy un tiempo inconjugable, futuro pluscuamperfecto. Me interesa la fiebre, pero de ella lo que más me interesa es lo que por ella pierdo, medido en libras de año. Peso 124 meses” (2011: 100).

---

<sup>164</sup> “Fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce”. Durante el análisis se consideró que se refiere al sueño del viaje y también al olvido. Hacerse fantasma es ser olvidado.

Los encuentros imposibles giran en torno al Owen ficticio y la narradora personaje viéndose uno al otro, así como a él vislumbrando a Ezra Pound:

(9) la narradora personaje ve a Owen de un tren a otro, ambos en movimiento.

(10) camino a casa, la narradora personaje ve a Owen por última vez.

(18) Owen ve a Ezra Pound en la parada de la calle 116.

(22) Homer sí le cree a Owen que vio a Pound y a la narradora personaje porque puede ver el futuro.

(20) Owen ve a la narradora personaje de vagón en vagón. Ella se siente observada y alza la vista.

(24) Tras la lectura y traducción simultánea de un fragmento de “A” de Zukofsky, Owen ve a la narradora personaje, la sigue pero ella no sale a la calle. Aunque la saluda, no está seguro de haber sido visto.

(21) Owen le platica a Z que vio a Ezra Pound. También especula sobre si la narradora personaje lo mira de vuelta.

Como vemos, algunas unidades contienen dos rasgos. Los primeros tres bloques (la muerte, la ingravidez y el peso) incluyen una cita textual. Dicha cita funciona como “texto focal” que orienta el camino que toma el texto anfitrión al prolongar tal pre-texto (Jenny, 2011: 39-40; la traducción es mía). Por ejemplo, las unidades que contienen el rasgo de la muerte, cuentan con la cita textual “ya no me muero tan a menudo. Me parezco casto y ya fuerte sin exageración. Como muy bien y soy un tiempo inconjugable, futuro pluscuamperfecto” como texto focal –unidad (4). Aquéllas con el rasgo de la ingravidez, se sustentan de la mención de fantasma en el poema “Autorretrato o del *subway*”–unidad (6). El rasgo del peso emerge también de la unidad (4): “Me interesa la fiebre, pero de ella lo que más me interesa es lo que por ella pierdo, medido en libras de año. Peso 124 meses” (2011: 100). Estos textos focales funcionan como “una palanca” que la novela utiliza “en provecho propio”: la *selectividad* que aportan las citas textuales alimentan la gama en cuanto a *dialogicidad*, oscilando de la repetición a la tensión semántica o ideológica, pasando por la prolongación; “la cita forma un signo ‘con’ el texto que incluye, ‘sobre’ el texto del que proviene” (Grivel, 1997: 71).

El cuarto bloque, el de encuentros imposibles, cuenta también con una cita –casi– textual: la versión libre, así como la traducción, del poema “A” de Zukofsky (que en otras ocasiones

aparece de manera textual). A diferencia de los otros tres casos, éste no parece cumplir con el papel de “texto focal”, lo cual es comprensible si sabemos que la presencia intertextual de Zukofsky es periférica en contraste con aquélla de Owen.

Las unidades (1), (2), (3), (8), (11), (13) y (16) no aparecen en esta separación por rasgos que recién realizamos porque no contienen ninguno de ellos; su contenido se inclina hacia el aspecto espacial. De nuevo, en orden narrativo:

(8) la asociación de lecturas a espacios, asignando “Presentiment” de Emily Dickinson” a la boca del metro de la estación de la calle 116.

(11) el énfasis sobre la fecha de construcción del metro.

(1) la cita textual de Owen en que expresa que “a New York se le empieza a ver desde el subway” (2011:44).

(13) partes y rasgos del metro como un esquema temporal: múltiples paradas, averías, aceleraciones, zonas oscuras.

(3) cita textual: “Manhattan es una hora, o un siglo, con la polilla de los *subways* barrenándola” (2011: 122).

(2) Se incorpora “a Manhattan se le empieza a ver desde el subway” y se prolonga: ver la ciudad desde la cima del Woolworth es como ver una “maqueta de ciudad” (2011: 124). También se menciona la boca del metro de la calle 125.

(16) rasgos espaciales correspondientes al metro se comparan con la construcción narrativa.

Para que “las connotaciones adicionales” no caigan en lo difuso o inaprensible, deben emerger en todo momento del “marco de la morfología de la obra”. Se parte de lo material y descriptivo para garantizar que el significado agregado no sea “exclusivamente implícito”. De otra manera, se quedaría en “la esfera del no-ser” (Slawinski 1989: 279-287), de ahí el interés por realizar esta separación de las unidades por rasgos. Habría que aclarar que dichos rasgos no aparecen únicamente en el metro. La elaboración de la muerte como un acto no definitivo aparece en relación con el aspecto del peso como parte del relato autobiográfico en un fragmento mencionado antes:

Por supuesto hay muchas muertes a lo largo de una vida. La mayoría de las personas no se dan cuenta. Creen que se mueren una vez y ya. Pero basta con poner un poco de atención para darse cuenta de que uno va y se muere a cada rato [...] Yo me empecé a morir en

Manhattan, en el verano de 1928 [...] Me pesaba todos los días, para ver si el día anterior me había muerto. Y aunque no me ocurría tan seguido, fui perdiendo libras a una velocidad alarmante (nunca supe cuánto era en kilogramos). No es que me pusiera más flaco. Sólo perdía peso, como si por dentro me estuviera vaciando pero mi molde exterior quedara intacto (2011: 66-67).<sup>165</sup>

Como dijimos, los rasgos no aparecen de forma exclusiva en el espacio del metro. Sin embargo, las menciones de dichos rasgos en otros escenarios abonan a la construcción espacial, o a aquello que De Certeau llama “la retórica del caminar”. El fragmento anterior, aunque no se desarrolle en el metro, aporta una visión panorámica de la ciudad que contribuye a lo que ha de ocurrir al momento de hacer *zoom in* sobre el espacio que aquí nos ocupa: “como los tropos en la retórica, las desviaciones en cuanto a un tipo de ‘significado literal’ definido por el sistema urbanístico” permite “cambiar de dirección y desplazar el significado” del lugar (1988: 100; la traducción es mía), lo que en este caso, implica detonar los sentidos añadidos, los cuales se alcanzan por la reiteración y conjugación de rasgos.<sup>166</sup>

El rasgo de la ingravidez también aparece en otros espacios: ya mencionamos previamente que la narradora personaje pasa la noche atrapada en la azotea del edificio donde vivió Owen en Harlem y que ella cree haber pasado la noche con el fantasma del poeta. A partir de ahí, el fantasma de Owen es mencionado en ocasiones al hablar de la novela dentro de la novela. Otra recurrencia sobre este elemento es que hay un fantasma en la casa de la narradora personaje, en su presente en la ciudad de México. En una ocasión, el Owen ficticio charla con Homer Collyer –personaje ciego– quien dice que sí lo puede ver y dado que puede verlo, debe ser un fantasma. Asimismo, se incluye una cita textual –ya citada en el apartado 3.3– de una postal a Josefina Procopio en que los fantasmas de un cementerio en Filadelfia dan conciertos en el escenario abierto del Robin Hood Dell y Owen es uno de los fantasmas. Por último, el Owen ficticio,

---

<sup>165</sup> Y también, casi cincuenta cuartillas después: “Fue con Homer con quien desarrollé mi teoría de las muchas muertes. O quizá deba decir que fue él quien lo propuso, y yo nomás la elaboré a su lado.

Lo que sucede es que la gente se muere muchas veces en una misma vida, estimado Sr. Owen.

¿Cómo así, Sr. Collyer?

La gente se muere, deja irresponsablemente un fantasma de sí mismo por ahí, y luego siguen viviendo, original y fantasma, cada uno por su cuenta” (2011: 114).

<sup>166</sup> En el texto arriba citado, De Certeau dice que la retórica del caminar, como herramienta de apropiación del espacio, permite “cambiar de dirección y desplazar el significado *hacia el equívoco*”. Aquí se toman prestadas sus palabras a medias: no es hacia el equívoco como hacia la metaforización del significado de un espacio literario que está subordinado al significado global de la obra.

enfermo, viejo y viviendo en Filadelfia, comienza a ver fantasmas en su departamento, a través de las cataratas de sus ojos. La presencia de fantasmas a lo largo de la novela no debilita el rol del metro como un espacio donde es factible que ocurran encuentros imposibles, donde la muerte no es definitiva, donde habitan los fantasmas, y donde perder peso puede asociarse con la ingravidez, porque las coordenadas trazadas por las redes de significado convergen en el metro. Solamente el metro de Nueva York acoge todos los rasgos.

Las coordenadas intertextuales están a la vista. Y, claro, hablar de coordenadas evoca en sí la existencia de un mapa. El potencial narrativo del metro es explicado por la propia narradora personaje en diversas situaciones metaficcionales. De ahí que resultara adecuado abordar el análisis desde dos ejes –intertextualidad y espacialidad– con miras a fusionarlo en uno solo: así, tenemos que la intertextualidad espacial que recoge *Los ingravidos* a través de la narradora personaje, los pre-textos de Gilberto Owen y la voz del Owen ficticio, conforman una cartografía intertextual que le confiere al metro de Nueva York un rol activo al momento de integrar las experiencias refractadas en la novela. Es ésta y no otra la ciudad. Esta experiencia espacial ocurre en un lugar específico y no podría ocurrir en otro sitio. La espacialidad construida a partir de los pre-textos de Owen se concibe no como un telón de fondo, un escenario inerte, sino como algo que produce, dinámico y vital, y que resulta de una construcción estratigráfica del espacio a partir de la conjugación intertextual: lo que escribió Owen del metro de Nueva York en su época y cómo se retoma, prolonga y contrasta en *Los ingravidos*.

Los rasgos que se conjugan en este espacio recuerdan la noción misma de heterotopía a la que se ha recurrido en diversas ocasiones. Un espacio que es ubicable pese a encontrarse “fuera de todos los espacios”. El espacio heterotópico como ese lugar universalizador e incluyente en que se reúnen o representan otros espacios. El metro no solamente como medio de transporte o como un sitio de paso sino como un compendio cultural que da origen a lo real-e-imaginario del mundo ficcionado; la heterotopía como una experiencia “mixta” que alcanza connotaciones “míticas” (Foucault, 1997: 88). Un espacio subterráneo en el que parece elaborarse un mito sobre la muerte a partir de la participación intertextual de Owen. La importancia que él le atribuye al metro muta –a través de la prolongación y tensión dialógica– hacia un espacio de sentidos añadidos en que “se penetra en un mundo transfigurado, auroral, impregnado de la presencia de los Seres Sobrenaturales” (Eliade, 2006: 25). La novela construye un marco –un universo– del metro como el lugar de los muertos: donde hay fantasmas, donde se mide la pérdida de peso y

con ello la desaparición, donde se ven seres que sólo están ahí, donde se encuentra la eternidad (“ojalá un día también fuéramos fantasmas del *subway*, que así por lo menos nos saludaríamos de vagón a vagón por el resto de la eternidad”, 2011: 127). El fantasma del poema “Autorretrato o del *subway*” –ese signo de olvido– le aporta a la novela, no sólo una posible analogía entre muerte y olvido, sino una ubicación geográfica a la muerte.

A lo largo del proyecto se ha mencionado lo simbólico como aquello que configura el espacio representacional; en éste, “la ‘cultura’ interviene” porque es el espacio representacional el “que la imaginación busca modificar y apropiarse. Éste superpone el espacio físico, haciendo uso simbólico de sus objetos” (Lefebvre, 1991: 39-40; la traducción es mía). Lo simbólico es una representación de lo mítico: el mito como la historia “significativa, preciosa y ejemplar” que nos constituye de manera esencial. El metro es el símbolo de esa especie de “historia divina” regida por “seres sobrenaturales” (Eliade, 2006: 26) que construye una versión propia del mito de la mortalidad del ser humano.<sup>167</sup>

El riesgo de hablar de algún mito de la muerte es adentrarse a un campo no del todo asible cuando se traslapa con la literatura; sin duda, las cuestiones antropológicas del mito y el símbolo quedan fuera de los lindes del presente proyecto. Pero los teóricos en los que esta investigación se apoya recurren al uso simbólico del espacio y sus objetos (Lefebvre y su espacio representacional, 1991), a nuestro estar de manera tanto corpórea como simbólicamente (Vázquez Medel y su teoría del emplazamiento, 2003), a los significados adicionales como el estrato que subyace a las presentaciones espaciales (Slawinski y sus sentidos añadidos, 1989), a un espacio donde lo real e imaginado es posible, donde la vida diaria y la historia sin fin coexisten (Soja, lo real-e-imaginario y tercer-espacio, 1996).

Eliade nos dice que los seres sobrenaturales que habitan los mitos no pertenecen a lo cotidiano, es decir, no se presentan en cualquier circunstancia; aún así, moldean al mundo, explican la existencia misma, “sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución” (Eliade, 2006: 14). Las referencias a lo simbólico de los autores arriba mencionados remiten a ello: un espacio

---

<sup>167</sup> “El hombre es mortal porque un antepasado divino perdió, estúpidamente, la inmortalidad, o porque un Ser Sobrenatural decidió quitársela, o porque a consecuencia de un acontecimiento mítico, se ha encontrado dotado a la vez de sexualidad y de mortalidad, etc. Ciertos mitos explican el origen de la muerte por un accidente o por una inadvertencia: el mensajero de Dios, un animal, olvida el mensaje o, perezoso, llega demasiado tarde, etc. Es una manera pintoresca de expresar lo absurdo de la muerte” (Eliade, 2006: 93-94).

literario carga consigo no sólo lo enunciado sino un sustrato de mayor resonancia, la mitificación del espacio y la relación de los personajes con éste.

Con este proyecto se espera contribuir a la reflexión sobre el estudio de la espacialidad en la literatura y la posible construcción intertextual de dichos espacios literarios a través de lo que aquí hemos denominado espacialidad intertextual. La novela de Valeria Luiselli permitió, no sólo abonar a los estudios de la literatura mexicana actual, sino observar un espacio de características heterotópicas –como lo es el metro– con un estrato intertextual explícito.

En oportunidades posteriores sería pertinente encontrar mecanismos apropiados para definir y delimitar a fondo esos “sentidos añadidos” que acompañan la configuración de las cartografías literarias. Esos “mil focos de la cultura” (Barthes, 2003: 222) que –a la manera de la intertextualidad abarcadora– se permean en cualquier texto. Sería útil explorar esos símbolos y mitos –ese conjunto de sistemas complejos que aportan explicaciones de grandes temas y, de pasada, nos explican a nosotros mismos– como un estrato más de la construcción de la espacialidad intertextual.

## Bibliografía

### Dialogismo

- Bakhtin, Michael (1986). *Speech Genres & Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bajtín, Mijail (2005). “La palabra en Dostoievski”. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, 264-393. México: Fondo de Cultura Económica.
- Voloshinov, Valentín (1976). “Interacción verbal”. En *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, 105-123. Buenos Aires: Nueva Visión.

### Intertextualidad

- Allen, Graham (2006). *Intertextuality*. Londres: Routledge.
- Angenot, Marc (1997). “La ‘intertextualidad’: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, 36-52. La Habana: Criterios.
- Arrivé, Michel (1997). “Para una teoría de los textos poli-isotópicos”. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, 75-86. La Habana: Criterios.
- Barthes, Roland (1973). “Texte (Théorie du)”. En *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> [accesado el 3 de mayo de 2016].
- Broich, Ulrich (2004). “Formas de marcación de la intertextualidad”. En Navarro, Desiderio (selec. y trad.) *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, 85-105. La Habana: Criterios.
- Culler, Jonathan (2005). “Presupposition and Intertextuality”. En *The Pursuit of Signs*, 110-131. Londres: Routledge.
- Dällenbach, Lucien (1997). “Intertexto y autotexto”. En Navarro, Desiderio (selec.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, 63-74. La Habana: Criterios.
- Durey, Jill Felicity (1991). “The State of Play and Interplay in Intertextuality”. En *Style*, 24, 4, 616-635. Pensilvania: Penn State University Press.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.

- González Álvarez, Cristóbal (2003). “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas”. En *Lenguaje y textos*, 21, 115-127. Valencia: Sociedad española de didáctica de la lengua y la literatura.
- Grivel, Charles (1997). “Tesis preparatorias sobre los intertextos”. En Navarro, Desiderio (selec.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, 63-74. La Habana: Criterios.
- Jenny, Laurent (2011). “The Strategy of Form”. En Todorov, Tzvetan (ed.) *French Literary Theory Today*, 34-63. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeva, Julia (1997). “Bajtín, a palabra, el diálogo y la novela”. En Navarro, Desiderio (selec.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, 1-24. La Habana: Criterios.
- Kristeva, Julia (1974). “Sémiotique et symbolique”. En *La révolution du langage poétique*, 17-100. Paris: Éditions du Seuil.
- Lachmann, Renate (2004). “Niveles del concepto de intertextualidad”. En Navarro, Desiderio (selec. y trad.) *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, 15-24. La Habana: Criterios.
- Leitch, Vincent (1983) *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York; Columbia University Press
- Pfister, Manfred (2004). “Concepciones de la intertextualidad”. En Navarro, Desiderio (selec. y trad.) *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, 25-49. La Habana: Criterios.
- Plett, Heinrich F. (1991). “Intertextualities”. En *Intertextuality*, 3-29. Berlín: Walter de Gruyter.
- Plett, Heinrich F. (1991b). “How Postmodern is Intertextuality”. En *Intertextuality*, 207-224. Berlín: Walter de Gruyter.
- Reis, Carlos (1985). “Texto literario”. En *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, 98-121. Madrid: Gredos.
- Riffaterre, Michael (1997). “Semiótica intertextual: el interpretante”. En Navarro, Desiderio (selec.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, 146-162. La Habana: Criterios.
- Riffaterre, Michael (1980). “Syllepsis”. En *Critical Inquiry*, 6, 625-638. Estados Unidos: Universidad de Chicago.

- Tornero, Angélica (2013). “Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte”. En *Inventio*, 86-94 Toluca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Villalobos, Iván (2003). “La noción de la intertextualidad en Kristeva y Barthes”. En *Revista Filosofía*, XLI (103), 137-145. Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Zavala, Lauro (2006). “Estrategias dialógicas en la escritura contemporánea”. En *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, 23-36. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Zavala, Lauro (2006). “Un modelo para el análisis intertextual”. En *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, 153-167. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

### **Metaficción**

- Beristáin, Helena (1994). “Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”. En *Acta poética*, 14-15, 235-276. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Genette, Gerard (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hutcheon, Linda (1980). *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*. Canadá: Wilfrid Laurier University Press.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. England: Routledge.
- Zavala, Lauro (2010). “Leer metaficción es una actividad riesgosa”. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12, 353-369. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas.

### **Posmodernismo**

- Calabrese, Omar (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Gaspar, Catalina (1996). “Metaficción y Postmodernidad: la pasión deconstructiva”. En *Revista de Investigaciones Literarias*, 8, 113-133. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

- Pavlicic, Pavao (2006). “La intertextualidad moderna y la posmoderna”. En *Revista Versión*, 18, 87-113. Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco. México: Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Xochimilco.
- Sarduy, Severo (1999). “El barroco y el neobarroco”. En *Obra completa*, 1385-1404. España: Galaxia Gutenberg.
- Zavala, Lauro (2006). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Zavala, Lauro (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Tesis doctoral. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. El Colegio de México.

### **Espacialidad**

- Auge, Marc (2000). “De los lugares a los no lugares”. En *Los no lugares, espacios del anonimato*, 81-117. Una antropología de la Sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (2005). En *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- Bourneuf, Roland y Oullet, Réal (1985). “El espacio”. En *La novela*, 115-146. Barcelona: Ariel.
- Caballero, Carlos (2010). “El campo físico y cultural de la arquitectura”, en *Investigación y diseño 06: Anuario del Posgrado de la División de Ciencias y Artes para el Diseño*, 38-51, México, UAM Xochimilco.
- De Certeau, Michel (1988). “Walking in the City”. En *The Practice of Everyday Life*, 91-108. California: University of California Press.
- Foucault, Michel (1997). “De los espacios otros”. En *Astrágalo: Revista cuatrimestral iberoamericana*, 7, 83-91. Alcalá: Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá.
- Foucault, Michel (1980). “Questions on Geography”. En *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, 63-77. New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel (1980a). “The Eye of Power”. En *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, 146-165. New York: Pantheon Books.
- Góngora Villabona, Lizardo Álvaro (2012). “Semiótica del paisaje urbano”. En *Revista deSignis*, 20, 29-36 Argentina: La crujía.

- Jameson, Fredric (1991). “La abolición de la distancia crítica”. En *Ensayos sobre el posmodernismo*, 72-86. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Le Corbusier (1986). *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications.
- Le Corbusier (1964). *When The Cathedrals Were White*. New York: McGraw Hill.
- Lefebvre, Henri (1991). “Social Space”. En *The Production of Space*, 68-168. Massachussets: Blackwell, Inc.
- Lynch, Kevin (1990). “The Image of the Environment”. En *The Image of the City*, 1-13. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Ojeda, Juan Francisco (2009) “Ciudades, metrópolis, postmetrópolis y el uso de la inteligencia compartida”. En *Congreso Internacional La ciudad viva como urbs*, 8 al 10 de julio, 13-16, Quito: Alcaldía del Distrito Metropolitano.
- Piatti, Barbara, et. al (2009). "Mapping Literature: Towards a Geography of Fiction". En *Cartography and Art*, 179-194, The Cartographic Journal. London: The British Cartographic Society.
- Piatti, Barbara, Reuschel, Anne-Kathrin y Hurni, Lorenz (2009). “Literary Geography—or How Cartographers Open up a New Dimension for Literary Studies.” Presentado en la 24ª Conferencia Internacional de Cartografía, del 15 al 21 de noviembre, Santiago de Chile. [http://icaci.org/files/documents/ICC\\_proceedings/ICC2009/](http://icaci.org/files/documents/ICC_proceedings/ICC2009/) [accesado el 15 de abril del 2016].
- Peraldo, Emmanuelle (2016). “The Meeting of Two Practices of Space: Literature and Geography”. En *Literature and Geography: The Writing of Space Throughout History*, 1-16. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Prieto, Eric (2016). “Geocriticism Meets Ecocriticism: Bertrand Westphal and Environmental Thinking”. En Tally, Robert and Battista Christine (eds.) *Ecocriticism and Geocriticism. Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies*, 19-35. London: Palgrave Macmillan.
- Reuschel, Anne-Kathrin y Hurni, Lorenz (2011). "Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Literature". En *The Cartographic Journal*, 48, 4, 293-308. London: The British Cartographic Society.
- Ricoeur, Paul (2002). “Arquitectura y narratividad”. En *Arquitectonics*, 4, 9-30. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.

- Ricoeur, Paul (2004). “Tiempo de la historia y destino del acontecimiento”. En *Tiempo y Narración I*, 335-364. México: Siglo XXI.
- Said, Edward (2002). “La geografía imaginaria y sus representaciones: orientalizar lo oriental”. En *Orientalismo*, 81-109. Barcelona: Random House Mondadori.
- Slawinski, Janusz (1989). “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”. En Navarro, Desiderio (selec. y trad.) *Textos y contextos*, II, 265-287. La Habana: Criterios. También en <http://www.criterios.es/pdf/slawnskiespaciolit.pdf> [accesado el 27 de junio del 2016].
- Soja, Edward (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.
- Tally, Robert (2013) *Spatiality*. New York: Routledge.
- Tuan, Yi Fu (2001). “Visibility: The Creation of Place”. En *Space and Place. The Perspective of Experience*, 161-178. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Turchi, Peter (2004). *Maps of the Imagination: the Writer as Cartographer*. San Antonio: Trinity University Press.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2003). “Bases para una teoría del emplazamiento”. En *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, 21-40. España: Ediciones Alfar.
- Westphal, Bertrand (2011). *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan.
- Zavala, Lauro (2006). “La ciudad como laberinto”. En *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, 74-79. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

### **Gilberto Owen y Los contemporáneos**

- Arredondo, Inés (2012). “Apuntes para una biografía”. En *Ensayos*, 135-146. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán Cabrera, Francisco Javier (1998). “La conciencia teológica”. En *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*, 25-35. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

- Beltrán Cabrera, Francisco Javier (2009). “Emily Dickinson: un texto olvidado de Gilberto Owen”. En *La colmena*, 63, 37-41. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Cajero, Antonio (2014). “Traducción y mediación: la obra dispersa de Gilberto Owen”. En *Letras Mexicanas*, xxv.2, 25-47. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cohen, Sandro (1982). “La epístola y el poema. La cita de Gilberto Owen y Emily Dickinson en Bogotá”. Ponencia leída durante el Homenaje Nacional a los Contemporáneos, Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, 31 de octubre. Obtenido de la página del autor: <http://www.sandrocohen.org/ensayo.html> [accesado el 8 de febrero del 2016]
- Coronado, Juan (2004): “Owen, poeta de los cuatro elementos”. En *Revista Casa del Tiempo*, noviembre, 66-70. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Owen, Gilberto (1979). *Obras*. Josefina Procopio (ed.) y Alí Chumacero (pról.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Owen, Gilberto (1982). *Me muerto de Sin Usted. Cartas a Clementina Otero*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Quirarte, Vicente (2004). En “El enamorado en sus cartas. En *Me muerto de Sin Usted*, 11-35. México: Siglo XXI.
- Quirarte, Vicente (2005). “El siglo de Gilberto Owen”. En *Revista de Literatura Mexicana*, 16, 2, 77-87, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quirarte, Vicente (2015). “Escrituras mexicanas en Nueva York”. En *Cartografía de la literatura de viaje*, 53-74. Toluca: Universidad del Estado de México.
- Sada, Daniel (1999). “Gilberto Owen: la estética de lo imprevisto”. En *La palabra y el hombre*, 112, 61-67. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Segovia, Tomás (2001). *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sheridan, Guillermo (2003). *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sheridan, Guillermo (2011). “Gilberto Owen, Amero y García Lorca (en la luna)”. En *Señales debidas*, 193-211. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stanton, Anthony (2008). “Un poeta mexicano se apropia de las vanguardias europeas en Nueva York: ‘Autorretrato o del subway’ de Gilberto Owen”. En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 224, julio-sept, 741-750.

Programa televisivo *Letras de la diplomacia*, 20 de mayo del 2015, Canal Once, <https://www.youtube.com/watch?v=GeyQ5U16Zoc> [accesado el 23 de marzo del 2016].

Enciclopedia de la literatura en México (s/f). “El hijo pródigo. Revista literaria”. Fundación para las letras mexicanas/Secretaría de Cultura. <http://www.elem.mx/institucion/datos/1848> [accesado el 21 de junio del 2016].

### **Valeria Luiselli**

Brown, Jeffrey (2015). Entrevista realizada en el marco del National Book Festival, Washington, D.C., <https://www.youtube.com/watch?v=1z0k9a64BZQ> [accesado el 6 de diciembre del 2016].

Cardoso Nelky, Regina (2014). “Fantasmas y sosias en *Los ingrávidos*, de Valeria Luiselli”. En *Romance Notes*, 54 (Special Issue), 77-84. Estados Unidos: Department of Romance Languages and Literatures, University of North Carolina.

Domínguez, Christopher (2014). “Dos cajas de Valeria Luiselli”. En *Letras Libres*, 182, 68-70.

Flores, Alondra (2015). “Reino Unido debe ver a México ‘como una vigorosa cultura contemporánea’: Conaculta”. En *La jornada*, 13 de febrero, <http://www.jornada.unam.mx/2015/02/13/opinion/a04n2cul> [accesado el 7 de diciembre del 2016]

Lavín, Mónica (2011). “Mujeres que escriben demasiado”. En *Casa del tiempo*, 45-46 (jul-ago), 7-8, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Luiselli, Valeria (2011). *Los ingrávidos*. México: Sexto Piso.

Luiselli, Valeria (2013). *La historia de mis dientes*. México: Sexto Piso.

Luiselli, Valeria (2015). “On the Architecture of Writing”. Columbia University School of the Arts. <http://arts.columbia.edu/writing/news/2015/luiselli> [accesado el 15 de mayo del 2016].

Luiselli, Valeria (2014). “Collected Poems” En *The New Yorker*, December. <http://www.newyorker.com/books/page-turner/collected-poems> [accesado el 16 de mayo del 2016].

Luiselli, Valeria (2013). “Swings of Harlem”. En *Where You Are. 16 Artists, Writers, Thinkers. 16 Personal Maps*. <http://where-you-are.com/valeria-luiselli> [accesado el 17 de mayo del 2016].

- Luiselli, Valeria (2011). *Papeles falsos*. México: Sexto piso.
- Luiselli, Valeria (2016). *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* México: Sexto piso.
- Manly, Lorne (2016). “National Book Critics Circle Announces Award Nominees”. En *The New York Times*, January 18, <http://www.nytimes.com/2016/01/19/business/national-book-critics-circle-announces-award-nominees.html> [accesado el 7 de diciembre del 2016].
- Pape, Maria (2015). “El pasaje como *modus operandi*: perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli. En *Revista chilena de literatura*, 90, 171-195. Santiago: Facultad de filosofía y humanidades, Universidad de Chile.
- Romano Hurtado, Berenice (2013). “Presencia poética de Gilberto Owen en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli”, presentado en el *XIII Congreso Internacional de Poesía y Poética. La poesía al margen del canon*. 23 al 25 de octubre de en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Sheridan, Guillermo (2012). “Nuevos mensajes de Gilberto”. En *Letras Libres*, 166, 110.
- Taylor, Catherine (2015). Entrevista para English Pen Foundation en el marco del London Book Fair. [https://www.youtube.com/watch?v=KYub2L\\_NMNc](https://www.youtube.com/watch?v=KYub2L_NMNc) [accesado el 6 de diciembre del 2016].
- Troccia, Robbie (2014). “We in Space: Wondering in the Work of Valeria Luiselli”, Vassar College, trabajo no publicado.

### **Crack, generación del umbral y generación inexistente**

- Aguilar, Yanet (2015). “México20, elección de autores, ¿con rigor o por dedazo?”. En *El Universal*, 13 de febrero, <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2015/mexico20-eleccion-de-autores-con-rigor-o-por-dedazo-1076930.html> [accesado el 7 de diciembre del 2016].
- Beltran Felix, Geney (2004). “Historias para un país inexistente”. En *Blanco Móvil*, invierno. México: disponible en el blog del autor: <http://elgeney.blogspot.mx/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html> [Accesado el 15 de abril del 2015].
- Carrera, Mauricio (2002). “Prólogo”. En *Cuentos sin visado*. México: Lectorum.
- Carrera, Mauricio (2010). “Del panteón al beyond: nociones y tendencias de la nueva narrativa del norte”. En *Casa del Tiempo*, 29, 9-15. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Castillo, Alberto (2006). "El *Crack* y su manifiesto". En *Revista de la Universidad de México*, 31, 83-88. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Clavel, Ana (2004). "La deuda rulfiana". En *Altextexto*, 3 (2), 85-86 México: Universidad Iberoamericana.
- Chimal, Alberto (2011). "Generación Z". En *Crítica*, 146. [En línea]. 22 de noviembre. México, disponible en <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/ensayo-literario/generacion-z-por-alberto-chimal/2> [Accesado el 18 de noviembre de 2015].
- Coronado, Juan (2011). "Narradores mexicanos del fin de siglo". En *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas*, 2, 163-170. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De la Garza, Alejandro (2012). "Repertorio íntimo". En *Nexos*. [En línea]. 1 de enero. México, disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=14634#.VUGPs5zMJso.email> [Accesado el 16 de noviembre del 2015].
- Galland, Nathalie (2012). "Una cartografía de lo invisible. Aproximación a la noción de frontera en literatura". En *Escritural, Écritures d'Amérique latine*, 5. Francia: Université de Poitiers, disponible en: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/> [Accesado el 20 de febrero del 2016].
- González Boixo, José Carlos (2009). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana.
- Gumucio, Rafael (2010). "La generación araña: una autocrítica". En *Letras Libres*. [En línea]. 7 de mayo. México, disponible en: <http://www.letraslibres.com/blogs/la-generacion-arana-una-autocritica> [Accesado el 13 de abril de 2015].
- Lemus, Rafael (2007). "Aquí, ahora. Cuatro notas sobre la nueva novela mexicana", En *Quimera: Revisa de literatura*, 287, 34-38.
- Maldonado, Tryno (2008). "Prólogo" en *Grandes Hits, vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Almadía: Oaxaca. Disponible en el blog del autor: <http://atari2600.blogspot.mx/2008/05/grandes-hits-vol.html> [Accesado el 15 de marzo del 2015].
- Maldonado, Tryno (2013). "Una generación inexistente". En *Revista Emeequis*. [En línea]. 7 de abril. México, disponible en: <http://www.m-x.com.mx/2013-04-07/una-generacion-inexistente-por-tryno-maldonado/> [Accesado el 15 de marzo del 2015].

- Maldonado, Tryno (2013). “Una generación inexistente (II)”. En *Emeequis*. [En línea]. 29 de abril. México, disponible en: <http://www.m-x.com.mx/2013-04-29/una-generacion-inexistente-ii-por-tryno-maldonado/> [Accesado el 15 de marzo del 2015].
- Mesa, Jaime (2008). “La generación inexistente”. México: disponible en el blog personal del autor: <http://vocesfragmentarias.blogspot.mx/2008/03/escribimos-solos-pero-no-aislados.html> [Accesado el 15 de marzo del 2015].
- Pablo, Ricardo (2011). *La fábrica del lenguaje, S.A.* México: Anagrama.
- Palaversich, Diana (2005). “Navegando la frontera norte mexicana”. En *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*, 171-189. México: Plaza y Valdés.
- Saldaña París, Daniel (2012). “Un nuevo modo (prólogo)”. En *Un nuevo modo. Antología de narrativa mexicana actual*, 7-16. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Volpi, Jorge (2006). “La literatura latinoamericana ya no existe”. En *Revista de la Universidad de México*, 31, 90-92. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

## **Géneros**

- Bajtín, Mijaíl (2011). “El problema de los géneros discursivos”. En *Las fronteras del discurso*, 11-66. Argentina: Los cuarenta.
- Charaudeau, Patrick (2012). “Los géneros: una perspectiva sociocomunicativa”. En Shiro, Martha, Charaudeau, Patrick y Granato, Luisa (eds.): *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 19-44.
- Corral, Wilfrido (1996). “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”. En *Nueva revista de filología hispánica*, 44 (2), 451-487. México: El Colegio de México.
- Krasniqi, Florie (2014): “El texto epistolar: un punto de intersección entre los géneros discursivos y los géneros literarios”. En *Revista Tonos Digital*. Murcia: Editum. Disponible en [http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-16-texto\\_epistolar\\_krasniqi.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-16-texto_epistolar_krasniqi.htm) [accesado el 26 de diciembre del 2015].

## Mapas

Anexo I. Raboff, Charlotte. “Find Your Way Around Manhattan”. En *The Original New York Inspiration*. <http://www.newyorkinspiration.com/find-your-way-around-manhattan/> [accesado el 17 de diciembre del 2016].

Anexo II. The Developing Librarian. “Transportation in Morningside Heights Before the IRT”, En *Morningside Heights Digital History*. New York: Columbia University. <https://mhdh.library.columbia.edu/exhibits/show/irt/before-the-irt> [accesado el 17 de diciembre del 2016].

Anexo III. Página oficial del Metropolitan Transport Authority. Sección: Maps; Subway System. <http://web.mta.info/nyct/maps/subwaymap.pdf> [accesado el 17 de diciembre del 2016].

## Otros

Altieri, Charles (1999). “The Objectivist Tradition”. En Blau, Rachel y Quartermain, Peter (eds.) *The Objectivist Nexus. Essays in Cultural Poetics*, 25-36. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Bajtín, Mijaíl (1989). “La palabra en la novela. Ensayos de poética histórica”. En *Teoría y estética de la novela*, 77-236. Madrid: Taurus.

Bajtín, Mijaíl (1989b). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. Ensayos de poética histórica”. En *Teoría y estética de la novela*, 237-409. Madrid: Taurus.

Bajtín, Mijaíl (2005): “La novela polifónica”. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, 13-72. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (2003). “La muerte del autor”. En Nara Araújo, y Teresa Delgado (comp.), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, 219-224. México: Universidad Autónoma Metropolitana plantel Iztapalapa-Universidad de la Habana.

Barthes, Roland (1993) “El placer del texto”. En *El placer del texto y Lección inaugural*, 7-107. México: siglo XXI.

Borges, Jorge Luis (1968). “El Aleph”. En *El Aleph*, 175-196. Buenos Aires: Emecé.

Calsamiglia Blancafort, H. Y Tusón Valls, A (1999). “El contexto discursivo”. En *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, 101-132. Barcelona: Ariel.

- Calvino, Italo (2003). “Ermitaño en París” *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*, 191-199. Madrid: Siruela.
- Calvino, Italo (2015). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.
- Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Eliade, Mircea (2006). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Guillén, Claudio (1987). “On the Uses of Monistic Theories: Parallelism in Poetry”. En *New Literary History*, 18, 3, 497-516. Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Guillén, Claudio (1995). “Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad”. En Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, IX, 51-66. Madrid: SELGYC.
- Hood, Clifton (2004). *772 Miles. The Building of the Subways & How the Transformed New York*, Estados Unidos: The Johns Hopkins University Press.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. México: Cátedra.
- Lidz, Franz (2003). “The Paper Chase”. En The New York Times, 26 of november. <http://www.nytimes.com/2003/10/26/nyregion/the-paper-chase.html> [accesado el 5 de enero del 2017].
- Mangiafico, Luciano (2012). “Attainted: The Life and Afterlife of Ezra Pound”. En *Open Letters Monthly, an Arts and Literature Review*. September. <http://www.openlettersmonthly.com/attainted-the-life-and-afterlife-of-ezra-pound-in-italy/> [accesado el 10 de septiembre del 2016].
- Pound, Ezra (1914): “Vorticism”, en *Fortnightly Review*, 96, 1º de septiembre, Gran Bretaña, 461-471. <http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/> [accesado el 21 de julio del 2016].
- Ricoeur, Paul (2003). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Shklovski, Victor (2002). “El arte como artificio”. En Yodorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas*, 55-70. México: Siglo XXI.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2005). “La Estética de la Recepción (II). La estructura apelativa del texto. Ideas fundamentales de la Estética de la Recepción”. En *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*, 49-62. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Vicens, Josefina (2011). *El libro vacío*. México: Fondo de Cultura Económica.

Villanueva, Darío (1991). “Crítica literaria y literatura española del siglo xx”. En *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, 163-174. Madrid: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Zukofsky, Louis (1931). “Sincerity and Objectification: With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff”. En *Poetry: A Magazine of Verse*, 37, 5, 272-285. Chicago: Poetry Foundation.

## Anexo I. Escenarios y marcadores en la ciudad de Nueva York



### Escenarios

- 1 Estación de la calle 116 y Broadway
- 2 Estación de la calle 125 y Broadway donde Gilberto Owen se encuentra con Iselín
- 3 Avenida Morningside #63, casa de Owen
- 4 Biblioteca, Universidad de Columbia
- 5 Parque Morningside donde Owen pasea a sus hijos; la narradora personaje también lo frecuenta
- 6 Avenida Convent #331, casa de Nella Larsen
- 7 Avenida 5 y calle 128, casa de Homer Collyer

### Marcadores

- 8 Calle 116 #612, Universidad de Columbia, Casa Hispánica (la narradora personaje finge haber encontrado aquí poemas de Owen traducidos por Zukofsky)
- 9 Broadway #233, Edificio Woolworth
- 10 Broadway 2960, Residencia de estudiantes
- 11 Embarcadero al sur de la ciudad

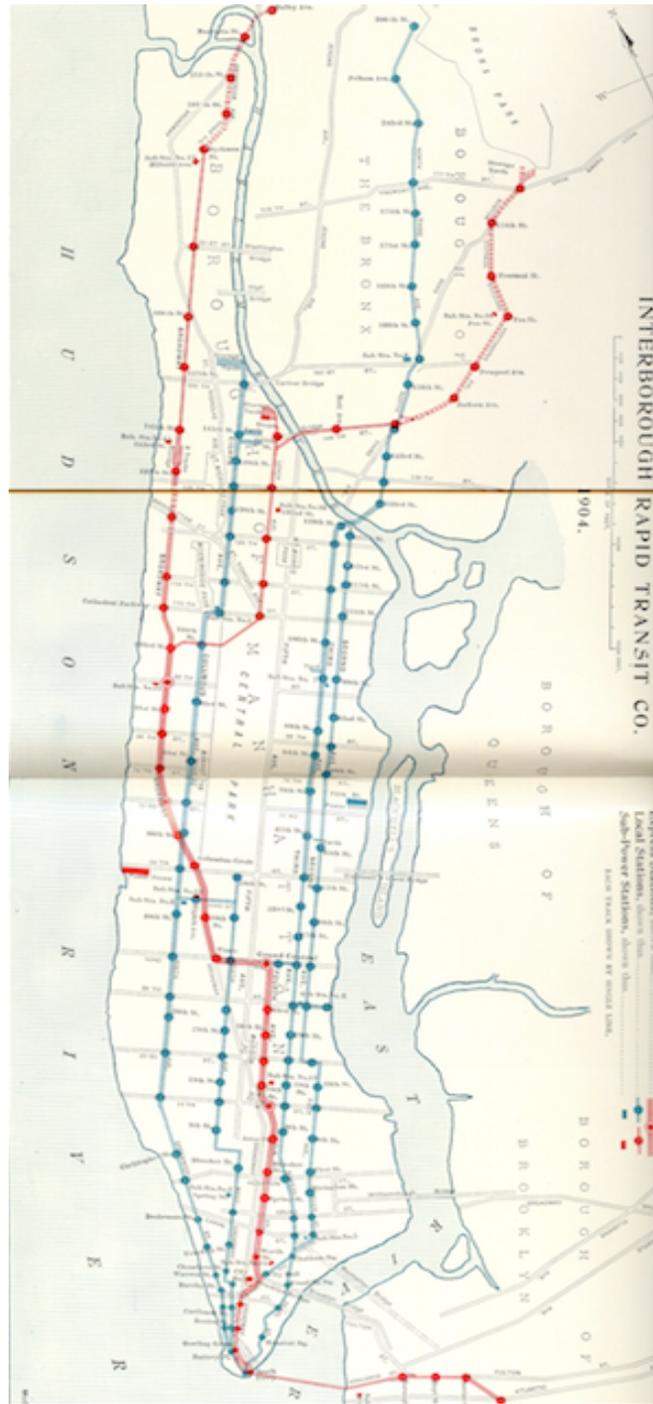
### Lugares no ubicados

- Una estación de metro cercana al consulado mexicano
- Una estación de metro de la línea cuatro cerca de la parte alta de Central Park
- Consulado mexicano
- Departamento de la exmujer de Owen en la parte alta de Avenida Park
- Tugurio en la calle 132 en Harlem
- Bar México en Harlem
- Habitación de hotel en Bowery
- Un bar llamado Café Moto
- Cementerio en Queens
- Cementerio cerca de casa de la narradora personaje
- Diner cerca de la calle 108
- Escuela primaria St. Mary
- Callejuelas del sur de la ciudad

### Escenarios fuera del mapa (norte de Harlem)

- Estación de la calle 157 donde Ezra Pound ve a Henri-Brzeska
- Avenida Edgecombe #555, oficina de la narradora personaje

## Anexo II. Mapa de la línea uno del metro de Nueva York (1904)



La línea roja muestra la red del metro en el año de su construcción, mientras que la azul señala el servicio de ferrocarriles existente en aquel entonces (Manhattan Railway Co.); dichos trenes de vapor circulaban sobre vías elevadas.

### Anexo III. Mapa actual del metro de Nueva York.



#### **Anexo IV. “Autorretrato o del subway”, poema completo.**

##### *1. Perfil*

Viento nomás pero corregido en cauces de flauta  
con el pecado de nombrar quemándome hijo en un hilo de mis ojos suspenso  
adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía  
y a un litoral con sexo tú vertical pura inhumana  
adiós Manhattan abstracción roída de tiempo y de mi prisa irremediable  
caer  
fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce  
volver en la caída noche al sube y baja del Niágara  
qué David tira la piedra de aire y esconde la honda  
y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de un eco en sueños  
sino un sonámbulo ángel relojero que nos despierta en la estación precisa  
adiós sensual sueño sensual Teología al sur del sueño  
hay cosas ay que nos duele saber sin los sentidos.

##### *2. Vuelo*

Ventana a no más paisaje y sin más dimensiones que el tiempo  
noche de cerbatana nos amanecería un sol de alambre sólo  
hay pájaros que no aclimatan su ritmo a un poco balas  
ríos alpinistas que nacen al nivel de sueños sin pájaros  
y no se mueren ni matan a balas perdidas que nadie ha gritado  
ahorcada cortina forma dura que corriges mi inglés y mi julio  
mi pulso insegura línea fría del frío bailada de electricidad alambrita  
enjaulados nosotros o el tiempo cebra inmóvil patinadora en llamas  
la prisa une los postes la reja es ya muro se despluma contra él la plegaria  
pisada lineal los numerales hacen hoy más esta ciudad una mera hipótesis  
recuerdo una sonrisa que yo sabía pronunciar delgado la llamaba Carmen de ti  
y alguien que era más sensual y más puro  
y qué pena en realidad el sueño no se casa con sus amantes  
y se amanece al fin de cuando en vez de nieve espuma de un mar más alto  
llamémosla en llamas Jesús.

(Owen, 1979: 65-66)

## Anexo v. Unidades de análisis en su orden narrativo

Se respeta la numeración de las unidades que se les asignó en el análisis:

(7) Existen diferentes versiones de la historia. La que a mí me gustaba era la que me contó White un día que nos quedamos trabajando tarde en la editorial y tuvimos que esperar más de una hora a que pasara el metro. Parados en el andén, atentos al estremecimiento que se produce en el interior de las cosas con la cercanía inminente de un tren en movimiento, me dijo que en esa misma estación el poeta Ezra Pound había visto un día a su amigo Henri Gaudier-Brzeska, muerto unos meses atrás en una trinchera en Neuville-Saint-Vaast. Pound estaba apoyado contra una columna del andén, esperando, cuando por fin se aproximó el tren. Al abrirse las puertas del vagón vio aparecer entre la gente el rostro de su amigo. En unos segundos, el vagón se llenó de otros rostros, y el de Brzeska quedó sepultado por la multitud. Pound permaneció inmóvil algunos instantes, sobrecogido, hasta que cedieron primero las rodillas y después todo el cuerpo. Apoyando todo su peso sobre la columna, deslizó la espalda hasta sentir la caricia concreta del piso en el filo de las nalgas. Sacó una libreta y empezó a tomar notas. Esa misma noche, en un *diner* al sur de la ciudad, terminó un poema de más de trescientos versos. Al día siguiente lo releó y le pareció demasiado largo. Volvió todos los días a la misma estación, a la misma columna, para podar, cortar, mutilar el poema. Debía ser igual de breve que la aparición de su amigo muerto, igual de estremecedor. Desaparecer todo para hacer aparecer un solo rostro. Después de un mes de trabajo, sobrevivieron dos versos:

*The apparition of these faces in the crowd:  
Petals on a wet, black bough* (2011: 23).

(8) De vez en cuando abría el tomo y escogía alguno de los poemas, lo copiaba en un papel. Cuando salía de casa para ir a la editorial, me llevaba el papelito para memorizar los versos. William Carlos Williams, Louis Zukofsky, Emily Dickinson y Charles Olson. Tenía una teoría que no sé si era mía pero me funcionaba. Los espacios públicos, como las calles y las estaciones de metro, se iban volviendo habitables a medida que les asignara algún valor y se les imprimiera alguna experiencia. Si yo recitaba un pedazo del Paterson cada vez que caminaba por cierta avenida, con el tiempo esa avenida sonaría a William Carlos Williams. La boca del metro de la estación de la calle 116 era de Emily Dickinson:

*Presentiment –is that long Shadow– on the Lawn  
Indicative that Suns go down–  
The Notice to the startled Grass  
That Darkness –is about to pass–* (2011: 26).

(11) Volví varias veces a la biblioteca de la Universidad de Columbia, para buscar algún libro, periódico, archivo, lo que fuera que iluminara un poco el período que Owen pasó en Nueva York. Por recomendación de White, empecé a llevar un registro sobre todo lo que tuviera una relación con él. Tomaba notas en post-its amarillos y cuando llegaba a mi departamento los colocaba entre las ramas del árbol seco, para no olvidar, para poder regresar a ellas algún día y poner orden. La idea era que cuando el árbol estuviera atiborrado de notas, se empezarían a caer por su propio peso. Yo las recogería en el orden que se fueran cayendo y en ese mismo orden escribiría la vida de Owen. La primera fue:

Nota: El metro de NY se construyó en 1904.

Aún conservo esas notas. Cuando nos mudamos a esta casa, las saque de un sobre donde las había guardado cuando me fui de aquella ciudad, y las pegué en la pared frente a mi escritorio. El niño mediano está aprendiendo a leer y pasa horas frente a la pared tratando de encontrar algún sentido en esas hojas. No me hace ninguna pregunta. Mi marido, en cambio, quiere saberlo todo (2011: 43).

(1) Nota (Owen le escribe a Celestino Gorostiza): “A New York se la empieza a ver desde el *subway*. Acaba allí la perspectiva plana horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo” (2011: 44).

(12) Nota: Owen se pesaba todos los días antes de subirse al metro. Había una báscula en la estación de la calle 116, que le devolvía la certeza de que se estaba desintegrando. 126 libras, 125 libras. Nunca supo cuántos kilogramos perdía por semana (2011: 47).

(13) El metro, sus múltiples paradas, sus averías, sus aceleraciones repentinas, sus zonas oscuras, podría funcionar como esquema del tiempo de esa otra novela (2011: 65).

(9) El metro me acercaba a las cosas muertas; a la muerte de las cosas. Un día, mientras regresaba a mi casa en la línea uno desde el sur de la ciudad, volví a ver a Owen. Este vez fue distinto. Esta vez no fue una impresión externa provocada por algo ajeno a mí, como aquella noche en el bar de Harlem, ni una impresión fugaz como ya había ocurrido antes en el metro, sino algo como un golpe interior, una certeza punzante de que estaba ante algo hermoso y a la vez terrible. Iba mirando por la ventana –nada salvo la oscuridad espesa de los túneles– cuando se acercó por atrás otro tren y por unos instantes anduvo a la misma velocidad que el tren donde iba yo. Lo vi sentado, en la misma posición que yo había adoptado, con la cabeza reclinada sobre la ventana del vagón. Y después nada. Su tren aceleró y pasaron frente a mis ojos, barridos y aphantasmados, muchos otros cuerpos. Cuando otra vez hubo oscuridad detrás de la ventana vi contra el vidrio mi propia imagen difusa. Pero no era mi rostro; era mi rostro superpuesto al de él – como si su reflejo se hubiera quedado plasmado entre el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón (2011: 65).

(14) La línea uno cruza Manhattan de sur a norte. Empieza en el embarcadero situado en el extremo sur de la isla, atraviesa parte de Chelsea, y llega hasta la Universidad de Columbia por ahí de la calle 116, donde Owen tomaba el tren todos los días hacia el extremo sureño de la ciudad, después de pesarse en una báscula junto a la taquilla. La línea sube hacia Harlem y después no sé qué más. La vía sigue y sigue, más allá de la isla, más allá de esta historia (2011: 70-71).

(15) En todas las novelas falta algo o alguien. En esa novela no hay nadie. Nadie salvo un fantasma que a veces veía en el metro (2011: 73).

(5) O un fantasma. Me pesaba todos los días en la estación del subway de la calle 116. Pesaba cada vez menos, desaparecía despacio adentro de mi trajecito de burócrata malquerido, y le escribía a una muchacha muy bonita para decirle que estaba engordando, que ya era un hombre, casi, que se casara conmigo, ándele no sea malita. Mentía: 126 libras, 125 libras. Amada Clementina, dulce Dionisia,

empezaban mis cartas. En el fondo, yo mismo no creía nada de lo que escribía, pero me gustaba la idea de ser un poeta despedido en Nueva York. Llevaba una vida imbécil, pero me gustaba. Me sentía fantasma, y eso me gustaba más que nada. No sabía que yo era de esas personas que tienen el don de producir self-fulfilling prophecies, como dicen los yanquis. No sabía que, con el tiempo, me afantasmaría de verdad. Tenía veintitantos años, me daba el lujo de escribir sobre mi cuerpo flaco, de masturbarme frente a la ventana enfundado en una bata de seda gris –gris como mi juventud en Harlem, parda como todas las juventudes en barrios que tienen nombres literarios (2011: 74).

(10) En el metro, camino a casa, vi por última vez a Owen. Creo que me saludó con una mano. Pero ya no me importaba, ya no sentí ningún entusiasmo. El fantasma, me quedaba claro, era yo (2011: 80).

(18) En esa ciudad me moría a cada rato. Creo que la primera vez que me ocurrió ni siquiera me di cuenta. Era uno de esos días de verano en que hace tanto calor que el cerebro entra en un letargo apantado y blando que impide el brote y consolidación hasta de la idea más sencilla. El cerebro se pone a burbujear nomás.

Acababa de llegar a la ciudad y me tocó atender un asunto que el cónsul consideró de alta urgencia diplomática. Un piloto de nombre Emilio Carranza había querido volar sin escalas entre México y Nueva York y el pobre se fue a estrellar contra una montañita en Nueva Jersey. Entre mis tareas taquigráficas y hojas de contabilidad fiscal, tuve que redactar un informe sobre la muerte del piloto. Me tardé más de tres horas en sacar un párrafo.

Salí del consulado, aturdido, tristísimo por el pobre desconocido que se había estampado esa mañana. Caminé las cuadras de todos los días, y bajé por las escaleras de la boca del metro. Tal vez me tropecé ahí y me rompí el cráneo contra el filo de las escaleras. O tal vez llegué hasta el andén y me dejé caer a las vías. Después me habré quedado dormido en el vagón porque no recuerdo nada del viaje. Ese ángel relojero que despierta a la gente en su estación precisa me despertó en la parada de la calle 116. Lo primero que recuerdo es el rostro de Ezra Pound entre la multitud que esperaba el tren en el andén –sabía que no podía ser él porque por esa época Pound estaba en Italia, pero la cara de futuro loco enjaulado era inconfundible–. Se abrieron las puertas y ahí estaba, apoyado contra una columna de la plataforma. Nos miramos directamente a los ojos, como si nos reconociéramos, aunque era imposible que él supiera de mí, tarasco o toluqueño, ni pelirrojo ni bonito, más poeta que cabrón. No pude moverme de ahí –en vez de salir entre la gente, dejé que los pasajeros salieran y los remplazaran otros, idénticamente feos, acalorados y normales–. Pound se me perdió entre los demasiados rostros del andén, como los pétalos húmedos esos de su poema (2011: 89-90).

(19) Pero no sólo había visto a Ezra Pound. Me di cuenta un día, entre mis idas y vueltas del consulado, de que llevaba un tiempo viendo a una serie de personas en el *subway*, y que éstas no eran, por decirlo de un modo, personas comunes, sino ecos de personas que tal vez habían vivido en la ciudad de arriba y ahora sólo transitaban por sus entrañas de ballena sobrecrecida. Entre esa gente había una mujer de cara morena y ojeras hondas que vi en repetidas ocasiones; a veces en el andén, esperando, otras a bordo del tren, pero siempre en uno distinto al mío. La mujer se me aparecía, sobre todo, en esos momentos en que dos trenes andan por vías paralelas a la misma velocidad durante unos instantes y uno puede ver a los demás pasar como si viera correr los cuadros de una cinta de celuloide.

Le escribí una carta a Novo y le conté de esa mujer que siempre llevaba un abrigo rojo, de su cabeza apoyada suavemente contra la ventana del vagón, leyendo; o a veces sólo mirando la oscuridad de

los túneles desde el andén, sentada sobre una silla de madera. Le hablé de Pound también y de toda esa gente que estaba pero no estaba en los vagones del subterráneo, un poco como yo. Me respondió que yo era un subgüey y que en vez de andar buscando fantasmas donde no había, le mandara un poema sobre el *subway* o algo que sirviera para llenar las página de la revista Contemporáneos. Y yo le hice caso y escribí un poema de más de 400 versos, porque siempre le hacía caso a Salvador. Pero la mujer morena de ojeras tristes se me siguió apareciendo hasta el último día que estuve en esa isla de subgüeyes (2011: 92-93).

(4) Nota (Owen a Araceli Otero): “Ya no me muero tan a menudo. Me parezco casto y ya fuerte sin exageración. Como muy bien y soy un tiempo inconjugable, futuro pluscuamperfecto. Me interesa la fiebre, pero de ella lo que más me interesa es lo que por ella pierdo, medido en libras de año. Peso 124 meses. Nueva York es azul, gris, verde, gris, blanca, azul, gris, gris, blanca, etc. A veces es también gris. (Sólo de noche no es negra). (Sino gris). ¿Y usted?” (2011: 100).

(22) Homer sí me creyó cuando le dije que había visto a Ezra Pound en el metro y que había una mujer a la que siempre veía en otro tren, Lo que te pasa a ti, me dijo, es que tú también puedes ver el futuro (2011: 110).

(20) Una vez, hacia principios del otoño, pude ver a la mujer de rostro oscuro y ojeras por más que los brevísimos instantes que nos solían propinar nuestros respectivos viajes en trenes paralelos. Las puertas del subterráneo en el que yo viajaba se habían atrancado y llevábamos más de diez minutos varados en el andén. En eso, se aproximó otro tren desde atrás por las vías contiguas y se detuvo junto al nuestro. En el vagón de enfrente, la cabeza apoyada contra la ventana, estaba la mujer con un sombrero de tela verde oliva y un abrigo rojo, abotonado hasta el cuello. Iba leyendo un libro de tapa blanca. Inclinando un poco la cabeza, alcancé a leer el título, que para mi sorpresa era una palabra en español: “Obras”, decía. La mujer se sintió observada y alzó la vista –sus ojeras enormes, sus ojos enormes–. Nos quedamos mirando como dos animales deslumbrados por un violento destello de luz artificial hasta que su tren volvió a arrancar (2011: 111).

(24) La primera y última aparición pública de Los Ojetivicios fue, predeciblemente, un fracaso. Federico y yo nos buscamos un pasillo bien amplio del ferrocarril subterráneo. Llevábamos un banquito donde Federico se pararía mientras durara la declamación. Él recitaría en español mientras yo enunciaba los versos en inglés, más quedito, a su lado. Llevábamos también una aspiradora Hoover que, como habíamos convenido, era el objeto en torno al cual giraba ese fragmento tan oscuro de “A”. La pista para empezar sería que él señalara el botón de encendido de la Hoover y entonces:

Aquí le pica y dice “hooveréanos,	These, itching and saying, “behoover us,
Despáchanos mica como cosas del amor-alegre-anillo	Dispose us leas as things of love-happy-ring.
Del bordecillo del whisky, hasta la luz de infinitas langostas	From a whisky-brim to the light to infinite locusts,
Palma o hierbajoya, el acordeón y la foca.	Palm of jewelweed is accordion to fuck-us
No nos conoce quien no nos toca,	No one really knows us who does not touch us,
El tiempo no nos convoca, somos amor-mar-anillo	Time does not move us, we are a love-sea-ring
Restos, membranas: sortija de apariencias que nos sofocan	Remembranes: ring of guises which choke us
Tan sordos como eternos, los hombres de las troikas”.	So deaf as eternal, men in troikas”.

Sucedió lo que más le pudo haber dolido a Federico: nadie ni siquiera se detuvo a vernos, por más que el español se había aprendido los versos de memoria y los recitaba con más afectación que un elefante en celo. Cuando me di cuenta de que nadie nos hacía caso, me senté en el suelo y me puse a leer –a veces como que leía– atrás del banquito, y saboreé la carta que le escribiría a Salvador Novo describiéndole los pequeños espasmos musculares del cullet de su adorado andalú mientras se esforzaba con todo su cuerpo y todo su carisma por llamar la atención de la raza más inmovible del planeta. Gente perpendicular.

Federico tenía una virtud, o yo un defecto. O quizá era al revés. Él no le tenía miedo al ridículo y yo le tenía pavor. Siempre que hice el ridículo terminé dando explicaciones. Y no hay nada que me provoque más hastío que dar explicaciones. Me enredo, me tropiezo, me emboto.

Por eso no le dije nada a Federico cuando vi pasar frente a nosotros a la mujer del abrigo rojo cargando una silla de madera –esbelta, un poco frágil, como ella– y me paré del suelo como si me hubieran puesto un cohete en el culo. Abandoné ahí a Federico y la seguí por la estación hacia la calle. Pero cuando llegó a la escalera de la boca del metro, no subió, no salió a la calle. Se dio media vuelta. La saludé con una mano, pero creo que no me vio, porque se siguió de largo y volvió a adentrarse en la estación (2011: 116-117).

(3) Nota (Gilberto Owen a Celestino Gorostiza, el 18 de septiembre de 1928): “El paisaje y todas las aspiraciones son ahora verticales. Estos hombres del Norte, místicos, sin muestras de sensualidad, de ojo por poro, de lenguas innumerables, son unos pobres músicos no más. Nosotros nos movemos, despiertos, en un espacio efectivo y amplio. Ellos en el tiempo. [New York es una teoría de ciudad construida sólo en función del tiempo,] Manhattan es una hora, o un siglo, con la polilla de los *subways* barrenándola, comiéndosela segundo tras segundo” (2011: 122).

(21) Un día le pregunté a Z si alguna vez había visto a Ezra Pound. No, me dijo, pero le mandé unos poemas hace unos años y me los publicó. ¿Y qué me dirías si te digo que lo vi hace unos días en la estación del *subway*? Pues que seguramente él te habrá visto a ti también.

Supongo que la mujer morena me veía también. Tal vez me veía incluso cuando yo no alcanzaba a verla a ella; cuando iba distraído con un libro, o me quedaba dormido hasta mi parada en la calle 116. Quizá ella también me buscaba a mí entre la multitud de subgüeyes y sólo sentía que su imbécil jornada había valido la pena después de haberme visto, aunque fuera en un destello (2011: 122-123).

(2) Consideré que un *speakeasy* era un lugar apropiado para ir con Iselin. Como la mayoría de los lugares de esa calaña habían cerrado definitivamente en el Bowery, donde ella casi siempre prefería verme, la cité en la boca del metro de la calle 125, cerca de mi casa. La esperé. Tarde, apareció vestida de *garçonne*, el pelo recogido adentro de un sombrero. A Manhattan se le empieza ver desde el *subway*, me dijo mientras me daba un abrazo prieto más fraternal que prometedor. Los que ven desde arriba, desde la torre del Woolworth, no ven nada, viven en una maqueta de ciudad. Iselin era como un Paul Morand al que se le perdonaban esa clase de observaciones nomás por el prodigio de sus piernas (2011: 124).

(23) ¿De veras no me crees que veo a mis fantasmas futuros en el *subway*, maricón?, le pregunté a Federico camino a casa. La avenida Broadway, sus charcos como grandes monedas de plata, el cielo casi siempre triste y un poco tonto del amanecer en esa ciudad.

Ya te creo, Gilberto, ya te creo: hoy vimos bailar a mi fantasma.

Un poco borracho y con esa sensibilidad como sudamericana que se le pega a uno con los demasiados tragos, lo abracé y le dije que lo quería de verdad y que ojalá un día también fuéramos fantasmas del *subway*, que así por lo menos nos saludáramos de vagón a vagón por el resto de la eternidad. Dios nos libre, me respondió (2011: 127).

(16) Una novela vertical, contada horizontalmente. Una historia que se tiene que ver desde abajo, como Manhattan desde el *subway* (2011: 128).

(6) Unos meses antes de irme de Manhattan le mandé a Novo mi “Autorretrato o del *subway*”, que llevaba meses cortando y editando, como con Pound y Z y Federico a mis espaldas:

Viento nomás pero corregido en cauces de flauta  
con el pecado de nombrar quemándome hijo en un hilo de mis ojos suspenso  
adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía  
y a un litoral con sexo tú vertical pura inhumana  
adiós Manhattan abstracción roída de tiempo y de mi prisa irremediable  
caer  
fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce  
volver en la caída noche al sube y baja del Niágara  
qué David tira la piedra de aire y esconde la honda  
y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de un eco en sueños  
sino un sonámbulo ángel relojero que nos despierta en la estación precisa  
adiós sensual sueño sensual Teología al sur del sueño  
hay cosas ay que nos duele saber sin los sentidos (2011: 129).

(17) La narradora de una novela tiene que ser una especie de Emily Dickinson. Una mujer que se queda para siempre encerrada en una casa, o en un vagón de metro, da lo mismo, hablando con sus fantasmas (2011: 138).

## Anexo VI. Carta a Celestino Gorostiza.

Nueva York, 7 de septiembre de 1928.

Querido muy Celestino Gorostiza libre en la cárcel mexicana de la literatura: En el parque hay grillos. Al bajar hoy a escribirte me sorprendió su absurda (1) presencia, su existencia olvidada. Son muchos, y hacían un ruido áspero, desagradable. A mí me gustan esos grillos solitarios, en la tarea impar e ímproba de picar incansablemente, con un alfiler muy fino, muy largo, el silencio cónico de los rincones, afilado también, filo contra filo, punta a punta (dos aleznas no se pican) que el silencio no muere ni calla el grillo, completándose. No, no temas. Ahora no voy por el camino real y santificado de la parábola. No contigo (difícil), al menos. Sólo quisiera confiarte un poco mis paisajes. Que no queda ninguna pregunta horizontal. Para éstas me voy a una playa en que haya una roca y otra roca de soledad. Allá me pongo a tirar cerillos encendidos, por incendiar el mar (2) como en otro episodio patético de mi vida intentaba incendiar unos árboles, desde una ventana. El paisaje y todas las aspiraciones son ahora verticales. Estos hombres del norte, místicos, sin muestras de sensualidad, de ojo por poro, de lenguas innumerables, son unos pobres músicos no más. Nosotros nos movemos, despiertos, en un espacio efectivo y amplio. Ellos en el tiempo. Manhattan es una hora, o un siglo, con la polilla de los *subways* barrenándola, comiéndosela segundo tras segundo. Y así sus hombres, que acaso hayan sido españoles, o italianos, o chinos, empiezan a llegar a este muelle monstruoso, a ser otro pueblo, otra raza de sonámbulos moviéndose en la fiebre del sueño del tiempo, que es su única y mejor marca de patria. Nueva York no tiene nada que ver con los United, ni con ningún otro país. Y mi paisaje tampoco, Celestino. Ahora empiezo a amarlo, es decir, a explicármelo desde dentro de él, parte suya. Los que siguen siendo extranjeros son los que van a ver a Nueva York desde la torre del Woolworth. Tienen así de esto una idea literaria, menos aún, periodística, de plano para turistas. A New York se la empieza a ver desde el *subway*. Acaba allí la perspectiva plana horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo. Es mucho más fácil entenderlo, claro está, desde la estadística. Pero la pureza inhumana del número es otra exageración peligrosa. Al principio me refugié en ella. Conservo unas notas: The rapid transit companies of the city carry a total of about 1 880 000 000 people a year. That is counting the related elevated lines. But the subway system of the I.T.R. alone handles more than 870 000 000, and the B. M. T. More than half as many. En la estación de Interborough's en la calle 96 se recaudan 800 000 níqueles al día. En la Tesorería de New York hay la tercera parte del oro del mundo. Ahora leo las listas de los más interesantes entre los 25 000 turistas que regresan diariamente a New York, después del verano. Pero el número, te digo, es nomás un poema. Nada más. Una teoría de una teoría fantasma de fantasma. La realidad artística se refugia en esas figuras retóricas por pereza, por pobreza. Una vez venía yo de Down Town muy noche, madrugada casi. Y venían muchos hombres dormidos que, sin despertar, se levantaban exactamente al llegar el subway a su estación precisa. Luego, muchas mañanas, he ratificado el sonambulismo de todos los apresurados, de todos los que siguen corriendo dormidos en el sueño maravilloso, noche todo, de aquí. Hay un poema mío en 450 versos, que lo descubrirá todo cuando pueda yo (traducirlo al), no, escribirlo en inglés. Déjame defraudarte en la anticipación que yo mismo pensaba hacerte aquí, y perdóname no ir al grano ni al paisaje. De pronto me siento fatigado. Me sucede a menudo, cuando despierto de New Y., en mi cuarto. Me acuerdo entonces de que no le pido a N. Y. Y México me daba, amistad y diálogo. Una carta tuya, con chismes, me haría ahorita feliz. La imagino par a consolarme, y no basta. Escríbemela. Yo no entiendo esa política de no escribirle a un amigo mientras él no lo ha hecho. Es poco generoso en tu caso. Recuerda que las gentes inteligentes andan ahora de vacaciones, y yo

no puedo hablar con nadie, ni hacerle a nadie el amor, si no es para practicar el inglés estrictamente y con equis. Me parece que Fernando está muy resentido contigo porque no le has escrito, y porque mostraste muy poco interés en un libro que te envié en el que se elogiaba a Venezuela y su tiranito. Yo creo que le debes decir que está muy interesante, y si quieres te envié un resumen que te ahorre la molestia de leerlo, pues es muy aburrido y yo tuve que tragármelo por el Consulado. Perdona que sea lo mismo esta carta. Yo la quería grillo en tu silencio. (Qué fatal vicio de leer y releer los Evangelios, aquí, las parábolas. Ya caí en la moraleja.) Un grillo de paso, inconstante, incapaz tú de no olvidar estas tonterías desde luego. Un abrazo de tu leal amigo.

Nota1. Es decir, que me parece que lo más urbano son estos parques en los que el arte imita mal a la naturaleza, y me parecía absurdo un montón de grillos reales en esta decoración rústica del frente de mi ventana. Al principio pensé en un mecanismo. Luego me acostumbré a la opinión de que el Gobierno cuida ahí enfrente la perpetuidad de esos grillos, como en el Bronx cuida la conservación y propagación de los ejemplares zoológicos más raros. Supersticiosamente. No vale, G. Owen.

Nota 2. En la bahía, toda de aceite, sería mucho más efectivo. Ya te hablaré un día de esta bahía maravillosa, encrucijada de cielo, río y mar, de todos los países también. Tampoco, G. Owen (Owen, 1979: 269-272).