

Los animales en *Los ingravidos*, una biografía imaginaria de Valeria Luiselli

An VAN HECKE
Universidad de Lovaina

Resumen

En *Los ingravidos* (2011) de Luiselli una voz femenina relata cómo va elaborando una semblanza del poeta mexicano Gilberto Owen. En este análisis se echa luces sobre dos aspectos interrelacionados y complementarios. En la primera parte se verifica cómo Luiselli maneja el género de la biografía imaginaria y juega con las tensiones entre ficción y no ficción, entre las categorías de verdad y similitud (Crusat 2014). Con el fin de entender mejor esta división entre realidad e imaginación, la segunda parte se enfoca en el papel de los animales en la novela. Los gatos, las cucarachas, las moscas y los mosquitos también son fantasmas que cruzan fronteras espacio-temporales. En los cuatro relatos, tanto los de la joven escritora como los de Owen, en el presente y el pasado, los animales otorgan una dimensión simbólica profunda a esta biografía imaginaria (Lámbarry, 2015). El análisis de los animales revela estrategias literarias específicas que a su vez arrojan una nueva luz sobre el género de la biografía imaginaria.

Palabras clave: biografía imaginaria, animales, literatura fantástica, Valeria Luiselli, Gilberto Owen.

Abstract

In Luiselli's *Los ingravidos* (2011), a female voice narrates how she elaborates a portrait of the Mexican poet Gilberto Owen. For this analysis, we want to shed light on two interrelated and complementary aspects. The first part examines how Luiselli handles the genre of the imaginary biography and how she plays with the tensions between fiction and nonfiction, between the categories of truth and similarity (Crusat 2014). In order to better understand this division between reality and imagination, the second part focuses on the role played by animals in the novel. Cats, cockroaches, flies and mosquitoes are also ghosts that cross spatio-temporal boundaries. In all four stories, both those of the young writer and those of Owen, in the present and the past, animals lend a profound symbolic dimension to this imaginary biography (Lámbarry, 2015). The analysis of the animals reveals specific literary strategies that clarifies the genre of the imaginary biography.

Keywords: imaginary biography, animals, fantastic literature, Valeria Luiselli, Gilberto Owen.

En *Los ingravidos* (2011), la primera novela de Valeria Luiselli, una voz femenina narra cómo va elaborando una semblanza del poeta y diplomático mexicano Gilberto Owen (1904-1952). Es un relato de dos voces y cuatro tiempos. La primera voz narradora es la de una mujer mexicana, madre y escritora que redacta su texto en el

presente y recuerda su pasado reciente en Nueva York donde vivía como soltera y trabajaba como traductora en una editorial. Vive en una casa en la Ciudad de México con su esposo que es guionista y sus dos hijos pequeños, una bebé y otro llamado “niño mediano”. La segunda voz narrativa pertenece al poeta mexicano Gilberto Owen que también narra su vida en un presente, en Filadelfia, y su pasado en Nueva York en los años veinte. La narradora recuerda su época en la editorial neoyorquina donde elaboraba su proyecto personal de difusión de la obra de Owen que termina siendo un fraude literario. En esta novela de fantasmas, los cuatro relatos se interconectan y crean varios hilos narrativos interrelacionados por medio de un juego espacio-temporal. Al igual que en sus otras obras los personajes de Luiselli son urbanos, pequeño-burgueses, cosmopolitas y bilingües. Los críticos académicos ya han enfocado esta novela desde varias perspectivas, en particular, la del fantasma (Cardoso Nelky, 2014), de la ciudad (Raynor, 2019), de la traducción (Logie, 2020) y del doble (Licata, 2020). El objetivo de esta contribución es verificar cómo Luiselli maneja el género de la biografía imaginaria y detenernos en un solo aspecto dentro de este mundo imaginario, a saber la omnipresencia de animales, en particular los gatos, las cucarachas, las moscas y los mosquitos. Nuestra hipótesis es que los animales, al aparecer en todos los relatos, tanto los de la joven escritora como los de Owen, sirven de eslabón fundamental a tal grado que otorgan una dimensión simbólica profunda a la biografía imaginaria de Owen.

1. LA BIOGRAFÍA IMAGINARIA: UNA RECREACIÓN DE LA VIDA DE GILBERTO OWEN

El interés de la crítica literaria por los testimonios de los sujetos no es nuevo y existen ya múltiples concepciones sobre la construcción del sujeto en biografías y autobiografías. Leonor Arfuch nos habla de un “espacio biográfico” que entiende como un “horizonte de inteligibilidad y no como una mera sumatoria de géneros ya conformados en otro lugar” (Arfuch, 2002: 18). En este espacio biográfico se reúnen distintas narrativas del yo, es decir, diferentes tipologías textuales en las que se expresa la subjetividad. En estos relatos (auto)biográficos no solo se trata de recuperar la voz de un ser individual, sino de conectar esta voz con lo colectivo, ya que la reflexión sobre una vida particular permite reflexionar sobre el mundo social que lo rodea. Intervienen aquí las dos concepciones de la experiencia: la experiencia externa (a través de los sentidos y la concepción autosuficiente del objeto) y la experiencia interna (la experiencia del mundo por el sujeto en sus dimensiones simbólica y sensorial) (Arfuch, 2002).

Entre los críticos que se han especializado en textos biográficos, uno de los temas que más les ha inquietado es la borrosa frontera entre realidad y ficción. Estos textos desafían cualquier tajante división entre lo real y lo ficticio, por lo que a veces resulta difícil seguir pensando en estos términos dicotómicos. Cristian Crusat Schretzmeyer por su parte, profundizó el tema en su tesis doctoral *La construcción de la biografía imaginaria: Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana*. Crusat señala con razón la importancia desde la Edad Media de

la labor de fabulación y ficcionalización en las vidas de santos y personajes de la historia sagrada que participan de sus presupuestos didácticos e idealizadores, las cuales constituyen una de las principales vetas imaginativas y fabuladoras de la historia de la biografía. (Crusat, 2014: 68)

En el concepto de la biografía imaginaria se reconoce el carácter ficticio del género, pero de hecho, la biografía en sí ya es un género literario en el que siempre se han puesto de manifiesto las tensiones “entre ficción y no ficción, entre las categorías de verdad y similitud” (Crusat, 2014: 73). Biografía y literatura no se oponen sino que hay “una interrelación que arranca en el propio nacimiento de ambos términos” (Crusat, 2014: 74). Marcel Schwob consideraba su obra *Vidas imaginarias* como sus otras obras literarias: “Les *Vies imaginaires* ne cherchent pas à se situer à l’intérieur du dialogue, ancien et fructueux, entre récit historique et récit littéraire, mais proposent au contraire soustraire la biographie à la question de la vérité [...]” (Gefen, 2002: 195, citado en Crusat, 2014: 82).

En *Los ingravidos* la narradora femenina hace una reconstitución imaginaria de la vida de Owen, basada en su lectura de las cartas del autor. Se percibe una obsesión por la memoria, por la recuperación de las experiencias pasadas de Owen. La selección de un poeta de la generación de los *Contemporáneos* manifiesta el interés por una de las generaciones más fascinantes de la literatura mexicana, aunque no es original. Otros autores también se han inspirado en los *Contemporáneos* como protagonistas de sus novelas. Domínguez Michael recuerda que “lo hizo Volpi con Cuesta, Palou con Villaurrutia, Alatríste con Novo” (Domínguez Michael, 2014: 69). De hecho, en una entrevista con Jennifer Kabat, Luiselli aclara que la idea de esta novela surgió por una solicitud de la revista *Letras Libres* que escribiera sobre Owen (Kabat, 2014: 105). Uno puede preguntarse si, como dice, Domínguez Michael, el Owen de Luiselli “es solo aceptable como hilo conductor” (69). Tal vez sí, y quizá la vida imaginaria de Owen es solo un pretexto para hablar de su propia vida como escritora, para buscar su lugar en la literatura.

Owen aparece como el interlocutor, como el otro quien le ofrece a la narradora la posibilidad de conocerse a sí misma, de construir su propia identidad, un mecanismo fundamental también señalado por Arfuch (2002). Luiselli hasta ahora no ha escrito una autobiografía, pero todas sus obras tienen una fuerte impronta autobiográfica. Su primer libro, *Papeles falsos*, no puede ser situado dentro de un solo género: son textos que se balancean entre ensayo, autobiografía, relato de viaje, memoria y hasta crítica literaria. En cambio, *Los ingravidos* es una novela, no es una biografía ni autobiografía. Tampoco es autoficción, sobre todo porque no aparece su nombre en el texto. La autora explora nuevamente los límites de los géneros literarios, e inserta sutilmente características del género autobiográfico y biográfico dentro de la ficción, un hecho que ella misma reconoce en entrevistas (Kabat, 2014: 105). Uno no puede evitar la impresión de que Luiselli, al igual que otros autores, busca relatar su vida por medio del velo de la ficción. La autora se desdobra en dos personajes: la narradora en primera persona y Gilberto Owen, en una creación fantástica, aunque el término de literatura fantástica tampoco le

convence a la propia Luiselli quien prefiere el de novela hiperrealista¹ (citada en Pape, 2015: 180, nota 9). De hecho, el desdoblamiento también se realiza dentro del personaje de la propia narradora, como bien lo ha analizado Nicolas Licata:

En *Los ingravidos*, el desdoblamiento y el afantasmamiento de la narradora-protagonista se hacen eco y reflejo de las peripecias de su vida de madre en la medida en que la gestación hace fluidas las fronteras de su cuerpo y en que ella aparece simbólicamente como un Yo escindido, dividido entre pasado y presente, entre trabajo y cuidado de los hijos, entre vida personal y responsabilidades maternas. (Licata, 2020: 73)

Por otro lado, podemos confirmar que Owen es más que un mero hilo conductor en la novela. Owen, quien era miembro de los *Contemporáneos*, nació en 1904 en Sinaloa y falleció en 1952 en Filadelfia. Como diplomático viajó mucho y vivió muy poco en México. Durante su estancia en Nueva York, entre 1928 y 1930, entró en contacto con los movimientos vanguardistas de la época y conoció a García Lorca. Owen también realizó muchas traducciones, en particular de poesía, y como traductor desempeñó un papel importante de mediador entre culturas (Cajero Vázquez, 2014: 25). Ilse Logie opina que la novela de Luiselli a su vez transgrede estas mismas fronteras, ya que se mueve entre México y EEUU, entre el español y el inglés:

Puede decirse, entonces, que a *Los ingravidos* se le puede aplicar la “refracción elíptica” de literatura nacional puesta como condición por Damrosch para ingresar en el circuito mundial: la obra sigue teniendo rasgos culturales de su origen mexicano. Muestra también que hay un México que se extiende más allá de las fronteras y que una buena parte de la literatura latinoamericana se produce desde hace tiempo en los EEUU, con frecuencia en español pero también en inglés. (Logie, 2020: 211)

La voz femenina desea contar la historia no contada de Owen, quiere ofrecer otra versión de su vida y reivindicarlo. La narradora usa la palabra “semblanza” (41) en lugar de “biografía”, que etimológicamente se asocia con la palabra “semblar” que significa “ser semejante”, lo que no es ser idéntico. La palabra “semblanza” es pues más apropiada que “biografía”. Con su mirada Luiselli modifica el pasado, interviene en la historia, reescribe los sucesos y juega con los conceptos de verdad y mentira. La conexión que la narradora siente con el autor fallecido se refleja en una multiplicidad de temporalidades. Uno de los momentos clave en la novela es cuando sus miradas se cruzan en el metro (111). Aunque ambos autores no se encuentran en la realidad sino sólo en la imaginación, se podría hablar de una amistad entre ellos, de forma anacrónica. En el cuento “El Sur” de *Ficciones*, Borges subraya la importancia de estos anacronismos: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (Borges, 1989: 198). En la literatura existen numerosos textos en los que personajes de diversos tiempos se encuentran. Así por ejemplo, en *Croce del Sud*, Claudio Magris junta tres personajes

¹ El hiperrealismo, definido por la Real Academia como “realismo exacerbado o sumamente minucioso”, es una corriente dentro de la pintura y la escultura que se parece a la fotografía, pero también es aplicable a la literatura. La novela hiperrealista es un subgénero de la novela tal como ha sido analizado por Francisco Álamo Felices en *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)* (2011: 23).

históricos en un relato de viajes ficticio. Magris expresa su fascinación por estos encuentros anacrónicos por medio de una preciosa metáfora del actor que del camerino irrumpe en el escenario: “Per fortuna la letteratura, come ha scritto Borges, non teme troppo gli anacronismi e può far incontrare personaggi che entrano in un tempo diverso come un attore che irrumpe sul palcoscenico direttamente dal suo camerino” (Magris, 2020: 108).

La narradora de *Los ingravidos* y Gilberto Owen son personajes que saltan de un tiempo a otro, ingravidos como fantasmas. Se encuentran y hasta se funden en uno solo, tal como lo interpreta Regina Cardoso Nelky:

El escritor no puede tener vida propia, parece decirnos Paul Auster, su vida es la de los fantasmas, igual que la narradora de Luiselli que se desdibuja y se convierte en Owen. En este juego de espejos, así como en la mezcla entre ensayo y ficción, y en la reflexión sobre el proceso creador se produce la intertextualidad entre ambas novelas. (Cardoso Nelky, 2014: 83)

En *Los ingravidos* se crea una convivencia entre la narradora y Owen. Ambos son seres solitarios, aunque tienen o han tenido pareja, y el deseo de encontrarse se convierte en una obsesión. Al inicio la narradora tiene en mente escribir una novela de fantasmas, pero en una conversación con su hijo concluye que no son fantasmas, porque para ella “no están muertos” (23). En estos encuentros con Owen, juega un papel importante el azar, ya que son encuentros inesperados. Cada encuentro entre los protagonistas refuerza paradójicamente también la sensación del vacío, un concepto que nos lleva a considerar brevemente la poesía de Owen. Frente al debate sobre la llamada poesía pura, Owen propuso el concepto de “poesía plena”. Owen se opuso a la supuesta “fe en la presencia invisible de la poesía” (Owen, 1979: 225). En cambio, “la poesía plena”, según Owen en un ensayo de 1927, es una poesía “íntegra, resultante del equilibrio de sus elementos esenciales y formales” (Owen citado en Beltrán Cabrera y Ramírez Peñaloza, 2011). La poesía es por definición siempre un juego de ausencia y presencia. La esencia está en lo que no se dice. Luiselli retoma este juego poético de ausencia y presencia, de lo visible y lo invisible, tomando al fantasma como personaje principal. Hasta en los repetidos juegos del niño mediano, a quien le gusta jugar al escondite con sus padres y su hermanita, vuelve a aparecer la misma oposición entre ausencia y presencia.

2. LOS ANIMALES EN *LOS INGRÁVIDOS*: GATOS, CUCARACHAS, MOSCAS Y MOSQUITOS

El breve análisis anterior de la novela de Luiselli ha puesto de relieve las complejidades inherentes a la biografía imaginaria como género literario. Con el fin de entender mejor la tensión entre realidad e imaginación en esta novela, enfocaremos ahora el análisis en el papel de los animales. Los gatos, las cucarachas, las moscas y los mosquitos también son fantasmas que cruzan fronteras espacio-temporales. Así, la representación animal pondrá en entredicho aún más la división entre realidad y ficción. Además, los animales participan activamente en los múltiples juegos entre ausencia y presencia.

Sobre el animal en la literatura ya existen muchos estudios². Conocemos los animales fabulísticos, los mitológicos, hasta los místicos. Alejandro Lámbarry, en su libro *El Otro Radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* distingue tres categorías: los animales satíricos, políticos y posmodernos (Lámbarry, 2015). Escribe Lámbarry: “si somos capaces de imaginar personajes inexistentes y fantásticos, dotarlos de una vida psicológica y simbólica valiosa, podemos hacer lo mismo con el animal” (Lámbarry, 2015: 79). Según este mismo crítico, en la disciplina académica de los ‘estudios animales’ hay una “línea de investigación que se sostiene en la teoría de Derrida y Deleuze. Ésta ve en el animal un desafío o alternativa al concepto de conocimiento, deconstruido desde las figuras del sujeto y el discurso” (Lámbarry, 2015: 16).

En *Los ingravidos* asombra la enorme cantidad de referencias a los animales. Para empezar, hay tres personajes secundarios con apodos que refieren a animales. En Nueva York la narradora tenía varios amigos, uno se llamaba Pajarote y otro Moby. La asociación con Moby Dick de Melville se vuelve incluso explícita (29). La intertextualidad es parte fundamental de la novela, y veremos más adelante que en el campo semántico del reino animal, será reveladora una lectura intertextual. También en el relato de Owen aparece un nombre de animal, a saber, zorrita, la ex mujer así llamada por el poeta (64).

En segundo lugar, los animales sirven a menudo como elemento de comparación o metáfora para diversos gestos, posiciones, actitudes o situaciones. Por ejemplo, cuando la narradora describe la época de su embarazo, se compara con un león marino: “Me arrastraba como un león marino por el suelo de duela”. (16) O cuando su marido lee su manuscrito y critica lo que ha escrito, ella reacciona: “Me molestó, me definiendo como una cucaracha” (56). También Owen hace este tipo de comparaciones cuando se describe a sí mismo al final de su vida: “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” (67). Cuando Owen está en casa de su ex mujer, la describe como una araña: “Soy una mosca diminuta atrapada en su universo baboso” (96). Estas cuatro citas indican que los animales forman parte de la vida diaria e imaginaria de ambos protagonistas, pero resulta aún más interesante cuando una de estas comparaciones surge precisamente en un momento clave de la novela, de un encuentro imaginario entre los dos protagonistas. La narradora ve a Owen en tres ocasiones (44, 65, 80), pero también Owen ve a la mujer mexicana: en uno de estos encuentros, ambos se sienten observados y por un instante se miran mutuamente. Escribe Owen: “Nos quedamos mirando como dos animales deslumbrados por un violento destello de luz artificial hasta que su tren volvió a arrancar” (111). El encuentro es efímero y ambos se quedan cegados por una luz artificial en el metro, pero el impacto es fuerte. La mirada de un animal puede ser muy penetrante, por lo que se intensifica aquí el juego entre mirar y ser mirado por el otro. El “mirar” es activo, el “ser mirado” es pasivo. Ambos miran y son mirados,

² Para los múltiples significados simbólicos de los animales en la literatura, véanse *Las estructuras antropológicas del imaginario* de Gilbert Durand (2004), el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot (1992), el *Dictionnaire des symboles* de Marianne Oesterreicher-Mollwo (1992) y el *Diccionario de iconografía y simbología* de Federico Revilla (1999).

por lo que el momento del encuentro, sin palabras, se vuelve muy intenso. Puesto que los animales no hablan, la expresión a través de la mirada a menudo cobra más importancia. Además, varios animales, en particular los gatos, ven mejor que los seres humanos en la oscuridad, por lo que un animal es capaz de detectar mejor su presa en la noche y de moverse con más agilidad. Finalmente, la mirada de un animal incita también a la autorreflexión, debido a la falta de un diálogo propiamente dicho. Al ver un animal, que es un “no humano”, que es el otro, el ser humano reflexiona sobre su propia naturaleza. Es una forma de introspección incitada por la mirada de un ser diferente.

En tercer lugar, también el mundo del niño mediano está dominado por los animales, tanto por sus juguetes como en su fantasía. Esto es muy común en el mundo infantil, pero lo interesante es que el niño es muy creativo en el lenguaje y hace preguntas inesperadas. Cuando su papá, por accidente, pisa un esqueleto de dinosaurio al bajar las escaleras, el niño llora muchísimo y dice: “Ahora ya el T-Rex es irrescutable” (12). El dinosaurio es para él como un ser vivo. Al vecino que cría sapos y cucarachas de Madagascar para alimentar a sus sapos, el niño explica en un tono serio: “Mi dinosaurio come mosquitos y sapos. Pero no come cucarachas, le dan asco” (52)³. Se revela aquí una interrelación sugestiva a través de toda la novela entre los animales y los niños, puesto que ambos se caracterizan por el movimiento rápido, tal como Durand lo percibe: “para el infante, como para el propio animal, la inquietud es provocada por el movimiento rápido e indisciplinado. Cualquier animal salvaje, pájaro, pez o insecto es más sensible al movimiento que a la presencia formal o material” (Durand, 2004: 76).

No solo sorprende la gran cantidad de animales en la novela sino también la variedad. Hay referencias a un león marino, una ballena, sapos, un conejito, pulpos, camarones, esponjas, un delfín y un tiburón, cangrejos, palomas, abejas, grillos, un potrillo, un perro..., pero los más importantes sin duda son los gatos, las cucarachas, las moscas y los mosquitos, ya que funcionan como hilo conductor entre los diferentes relatos. Cada uno de estos animales ya viene con una fuerte carga simbólica y literaria, pero Luiselli les otorga significados complementarios al darles una función de nexo entre las diferentes líneas narrativas. Es como si para los animales fuera más fácil que para los humanos moverse entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre el presente y el pasado. De esta manera el animal se convierte en “un desafío o alternativa al concepto de conocimiento” tal como lo ha sugerido Lámbarry (2015: 16).

2.1. LOS TRES GATOS

Este carácter movedizo se aplica particularmente al caso de los gatos, quizás por su comportamiento nocturno que suele asociarse al mundo de los fantasmas y otras figuras propias de la oscuridad. Es lo que se encuentra entre los significados simbólicos que tradicionalmente se relacionan con el gato: “Asociado a la luna en Egipto.

³ Italo Calvino, en la colección de cuentos *Las cósmicas* tiene un cuento “Los Dinosaurios”. El protagonista de los cuentos, curiosamente, también es una palabra inventada, de hecho un nombre impronunciable: Qfwfq (Calvino, 1997).

Consagrado a las diosas Isis y Bast, protectora esta última del matrimonio. Un simbolismo secundario procede del color del animal. El gato negro se asocia a las tinieblas y a la muerte” (Cirlot, 1992: 214). De los gatos además se suele decir que se relacionan con lo femenino y que hay una “misteriosa afinidad entre la mujer y los felinos” (Arias, 2016). Los gatos aparecen a todos los niveles de la novela y en el relato de Owen juegan un papel de protagonistas. Cuando el poeta ya está casi ciego y acercándose al final de su vida, en Filadelfia, aparecen un día tres gatos, de la nada (71). Owen no sabe ni de dónde vienen ni qué hacer con ellos. Intenta asustarlos dándoles whisky, pero aparentemente esto les gusta y se quedan, al igual que el fantasma que Owen descubre en la casa (85). Otro día piensa que tal vez con ponerles un poco de jabón o loción de afeitar en su plato, se morirán y lo dejarán en paz (103), pero tampoco funciona y no le queda de otra sino aceptarlos. Incluso les pone nombre a “los tres infames”: Cantos, Paterson y The. Cuando grita “The Paterson Cantos”, que es el título de un poema de William Carlos Williams, vienen los tres gatos (108-109). Luego descubre que son nombres demasiado serios y decide llamarlos “putos yanquis” (109). Owen termina encariñándose con los gatos y hasta le resultan muy útiles porque lamen sus platos que ya ni es necesario lavarlos (120-121).

También Dakota, una amiga de la narradora en Nueva York, tiene un gato blanco que un día ha encontrado en el cementerio, aunque la narradora trata de disuadir a Dakota porque según ella “los gatos de cementerio nunca se acostumbran a la compañía de los vivos” (67). Llama la atención que se trata de un gato blanco en un cementerio, mientras que la imagen tradicional es la del gato negro asociado “a las tinieblas y a la muerte” (Cirlot, 1992: 214). El amigo Pajarote por su parte, estudiante de filosofía, le explica a la narradora el concepto de la vaguedad que aprendió en su curso de filosofía analítica: “El ejemplo era un gato, ahora con cola, ahora sin cola” y entonces Pajarote “elaboraba argumentos sobre los gatos y la vaguedad”. Cuando Pajarote le pregunta a la narradora si era el mismo gato, ella contesta que tal vez era “un gato con pocacola”, pero Pajarote no se rio de su chiste (21). Cuando Pajarote llega un día con otro tema filosófico, la narradora concluye: “Me gustaba más la teoría de los gatos” (69-70).

Al final de la novela se revela el verdadero significado de los tres gatos. La narradora está en su casa en la Ciudad de México después de un fuerte temblor. Está sola con sus dos niños y no saben dónde está el papá: “Los niños y yo deambulamos como tres gatos por rincones oscuros, recogiendo cosas que se cayeron” (140). En el fragmento siguiente habla Owen quien descubre que uno de sus tres gatos se quedó sin cola. Este fragmento es seguido por un comentario del niño mediano quien ve en el patio “[u]n gatito sin cola!” (141). Los gatos con o sin cola, tanto los de la clase de filosofía, como los que aparecen al final de la novela, hacen eco con el nombre que el mediano le da al fantasma de la casa: Consincara. Finalmente la madre decide dormir con los niños debajo de la mesa, “como tres gatitos” (143). Al instante, Owen ve que “los tres gatos siguen debajo de la mesa” (144). En un vaivén entre presente y pasado, los gatos son visibles para todos: para Owen, para la narradora y para el niño mediano quien ve un gato sin cola en el mismo momento que lo ve Owen. Se trata aquí de una

transformación del ser humano en animal: la narradora y sus dos niños se transforman en tres gatos debajo de la mesa, visibles para Owen.

2.2. LAS CUCARACHAS

En la novela abundan también las cucarachas. En primera instancia aparecen como insectos molestos, que le dan miedo a la narradora, que traen suciedad y que están en todas partes, tanto en las calles del centro de la Ciudad de México (54), como en el departamento de Filadelfia donde vive Owen al final de su vida (71). El vecino de la narradora cría sapos y cucarachas de Madagascar para alimentar a sus sapos y un día el marido dice que mató una de estas cucarachas junto a la cuna de la bebé, lo que le “aterra” a la narradora (60), y entonces recuerda con nostalgia su piso en Nueva York, años atrás: “En aquel departamento no había niños ni cucarachas ni fantasmas”. (87) También en el momento crítico del temblor, cuando viven momentos de angustia, ven pasar “la silueta de una cucaracha de Madagascar” (133). El niño mediano muestra nuevamente toda su capacidad de imaginación. Al no saber dónde está el papá tiene una genial explicación de lo que pasó: “Que la casa se hizo más más grande y papá se hizo más más chiquito y hay que encontrarlo y guardarlo en un frasco, como una araña, o una cucarachita” (136). Gracias al diminutivo usado por el niño, la cucaracha pierde su carácter aterrador. El niño hasta le da poderes mágicos: “si le cortas la cabeza a una cucaracha, sigue viva durante dos semanas” (142).

La cucaracha es uno de estos animales que por su aparición en algún texto literario fundacional ha tenido una impronta en otros autores y crea así redes intertextuales con nuevos significados simbólicos. Es lo que se observa con Gregorio Samsa convertido en cucaracha, de *La metamorfosis* de Kafka, y que ha sido fuente de inspiración para muchos autores latinoamericanos, en particular Augusto Monterroso (Van Hecke, 2018). Por más molesto que pueda aparecer una cucaracha, en la literatura es muy difícil no ver esta impronta de la novela de Kafka cada vez que aparezca una cucaracha, y más cuando efectivamente hay una transformación como en uno de los diálogos entre el niño y la madre debajo de la mesa. No saben de qué es el ruido: “—Yo creo que son las cucarachas, mamá. —O es tu papá” (144). La cucaracha es símbolo de la transformación constante, tema principal de la novela. La imagen del papá transformado en cucaracha incita al cuestionamiento de la propia identidad. La cucaracha es un animal que aparece como catalizador del cambio ontológico.

2.3. LAS MOSCAS Y LOS MOSQUITOS

También es llamativa la omnipresencia de moscas y mosquitos, y tampoco sorprende que aparezcan en los relatos de ambos protagonistas. Para empezar, los mosquitos surgen en dos momentos clave de la novela, al inicio y al final. La novela abre con un diálogo entre la narradora y el niño mediano:

El mediano me despierta:
¿Sabes de dónde vienen los mosquitos, mamá?

¿De dónde?

De la regadera. De día están en la regadera y de noche nos pican. (11)

La novela cierra también con una imagen de los mosquitos, esta vez en la voz de Owen en el presente: “Creo que los mosquitos son unas voces. Se distinguen dos: una de un niño, y otra de un bebé. El bebé llora mucho y el niño le recita una nana inquietante” (146). Se manifiesta una circularidad a dos niveles: a nivel temático, ya que los mosquitos siempre están volando, en un movimiento perpetuo; y a nivel formal, puesto que los mosquitos abren y cierran la novela. Al final, su función se vuelve aún más simbólica: cuando toda la novela está dominada por las voces, de los fantasmas, entre la vida y la muerte, resulta que la novela termina con una identificación entre los mosquitos y las voces. O tal vez es solo confusión: el zumbido de los mosquitos se confunde con el sonido de las voces humanas.

También hay moscas en la novela. Parecen insectos insignificantes, que solo forman parte de las descripciones del ambiente, pero su omnipresencia nos incita a ver más allá de lo anecdótico. En la literatura, las moscas suelen ser símbolo del mal, la descomposición e incluso la muerte. La mosca se relaciona con “nociones demoníacas” y es la “encarnación de espíritus malignos” lo que “coincide con la realidad científica, que comprueba que la mosca es portadora de gérmenes nocivos, infecciosos y a veces mortales” (Revilla, 1999: 303). Asimismo, las moscas simbolizan el movimiento, como en *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso, un libro en el que cada ensayo va precedido de una cita sobre una mosca (Monterroso, 1999). Pero la mosca también puede referirse al alma que sobrevive más allá de la muerte, una interpretación dada por el *Dictionnaire des symboles* de Oesterreicher-Mollwo: “en Extrême-Orient, symbole de l'âme immatérielle qui erre infatigablement” (1992: 210).

Veamos la siguiente cita en uno de los fragmentos de *Los ingravidos* en los que habla Owen sobre una cena en casa del vicedcónsul inglés: “Hablamos toda la noche sobre las obras públicas en Filadelfia, el nuevo gobernador, el clima bárbaro del verano, el exceso de moscas y moscos, hasta que llegó el postre y una de las señoras propuso el tema de la escandalosa infidelidad de no sé qué político famoso” (113). Al igual que en el fragmento inicial de la novela, las moscas representan lo molesto, lo irritante, lo incómodo. Siempre hay un exceso. Pero las moscas también pueden ser símbolo del movimiento y este significado también aparece en el relato de Owen, cuando ve el fantasma de Ezra Pound: “Encima de su cabeza, vuelan moscas en círculos perfectos, formando una especie de vórtice” (141). En esta novela llena de referencias intertextuales, las moscas aparecen hasta en las citas literarias. El mismo fragmento de la cena con los diplomáticos termina con una reflexión de Owen sobre la novela que quiere escribir: “La primera línea se la voy a robar a Emily Dickinson: Escuché el zumbido de una mosca al morirme” (114). También para Owen, la mosca está en el principio y el final de todas las cosas: al principio de su novela, y al final de la vida. La riqueza simbólica es evidente: mucho más que solo símbolo del mal y de del movimiento, la mosca se asocia con el alma inmaterial, con el más allá. En el momento de la muerte, se escucha el zumbido de la mosca.

CONCLUSIÓN

La representación animal en *Los ingravidos* de Luiselli permite entender mejor la división, o más bien, la tensión entre realidad e imaginación en una biografía imaginaria. Llama la atención que los animales analizados –gatos, cucarachas, moscas y mosquitos– tienen todos un papel importante en el fragmento final del temblor. En la entrevista con Kabat, Luiselli incluso se considera a sí misma como parte de “la generación del temblor”, el de 1985: “When I read other Mexican writers my age, I realize that the earthquake is like a leitmotif in our writing, though most of us don’t remember it. I was two when the earthquake happened, yet there are earthquakes in most of the things I write” (citada en Kabat, 2014: 103). El temblor adquiere significados simbólicos: la novela es el relato de un conflicto interior, de un desequilibrio en ambos protagonistas, que progresivamente van interiorizando sus deseos y angustias.

Al ver el análisis en su conjunto, destaca siempre la voz del niño mediano. Este niño fantasioso que inventa un nuevo lenguaje vive en su mundo de dinosaurios, pero también tiene su opinión marcada sobre gatos, cucarachas, moscas y mosquitos. Su papel en la novela es importante y Luiselli incluso le otorga una función mítica, tal como lo explica en la entrevista con Kabat: “If the book were a classical Greek play, the boy would be the Oracle. Like a prophesy, he both foreshadows and causes what’s going to happen later on in the story by giving words to the narrator” (citada en Kabat, 2014: 105).

Finalmente, parece que al igual que otras escritoras mexicanas de su generación, las que nacieron en los años 80, como Fernanda Melchor o Laia Jufresa, Luiselli busca un lenguaje nuevo y diferente. La inclusión original de animales contribuye también a un estilo nuevo. Cuando un autor introduce al animal en la ficción, y sobre todo de forma tan insistente, se trata de “una manera de repensar lo humano, imaginar nuevas comunidades” (Lámbarry, 2015: 16). El animal representa diferentes voces, en particular las que se encuentran en la periferia. Cucarachas y moscas no son los animales nobles de la literatura clásica. *Los ingravidos* es una novela sobre la otredad, y sobre una “otredad radical” en términos de Lámbarry (2015: 16). Luiselli crea un juego intelectual y racional complejo de las voces narrativas, del tiempo y del espacio, pero al mismo tiempo se manifiesta una profusión de emociones, como el deseo y la obsesión, que buscan resolverse en la creación de una biografía imaginaria de un poeta fallecido. En esta biografía imaginaria los gatos, las cucarachas, las moscas y los mosquitos no son meros acompañantes del escenario, sino que desempeñan un papel clave en los encuentros y desencuentros entre los protagonistas, entre el pasado y el presente, entre la Ciudad de México, Nueva York y Filadelfia. Así, los animales en *Los ingravidos* adquieren nuevos significados que se suman a los ya ricos simbolismos que tradicionalmente se les ha conferido.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO FELICES, Francisco (2011): *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*, Almería: Editorial Universidad de Almería.
- ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARIAS, Juan (2016): “La misteriosa afinidad entre la mujer y los felinos”, *El País* (22 de noviembre), https://elpais.com/internacional/2016/11/22/actualidad/1479835819_627916.html.
- BELTRÁN CABRERA, Francisco Javier; RAMÍREZ PEÑALOZA, Cynthia Araceli RAMÍREZ (2011): “La poesía pura y la vida (o el ejercicio oweniano de poesía pura)”, *Espéculo*, 47.
- BORGES, Jorge Luis (1989): *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- CAJERO VÁZQUEZ, Antonio (2014): “Traducción y mediación: la obra dispersa de Gilberto Owen”, *Literatura Mexicana*, XXV.2, pp. 25-47.
- CALVINO, Italo (1997): *Las cosmicómicas*, Buenos Aires: Minotauro.
- CARDOSO NELKY, Regina (2014): “Fantasmas y sosias en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli”, *Romance Notes*, 54 (noviembre), pp. 77-84.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor.
- CRUSAT SCHRETZMEYER, C.A. (2014): *La construcción de la biografía imaginaria: Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana*, Tesis Doctoral (Universidad de Amsterdam).
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2014): “Dos cajas de Valeria Luiselli”, *Letras libres* (febrero), pp. 68-70.
- DURAND, Gilbert (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología fundamental*, México: FCE.
- KABAT, Jennifer (2014): “Valeria Luiselli. Interview”, *Bomb*, 129 (1 October), pp. 102-107.
- LÁMBARRY, Alejandro (2015): *El Otro Radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana*, Puebla: Universidad Iberoamericana.
- LICATA, Nicolas (2020): “Doble, fantasma y madre: vasos comunicantes en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli”, *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 8(1), pp. 71-92.
- LOGIE, Ilse (2020): “¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatin”, en Guerrero, Gustavo et al., *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias*, vol. 5, Berlin: De Gruyter, pp. 207-222.
- LUISELLI, Valeria (2012): *Papeles falsos*, México: Editorial Sexto Piso.
- LUISELLI, Valeria (2016): *Los ingravidos*, México: Sexto Piso.
- MAGRIS, Claudio (2020): *Croce del Sud*, Milano: Mondadori.
- MONTERROSO, Augusto (1999): *Movimiento perpetuo*, México: Alfaguara.
- MUÑOZ, Liliana (2012): “Valeria Luiselli, *Los ingravidos*”, *Criticismo, Revista de Crítica* (abril-junio), <http://www.criticismo.com/los-ingravidos/>.

- OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne (1992): *Dictionnaire des symboles*, Brepols.
- OWEN, Gilberto (1979): *Obras*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PAPE, María (2015): “El pasaje como modus operandi: perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli”, *Revista Chilena de Literatura*, 90 (septiembre), pp. 171-195.
- RAYNOR, Cecily (2019): “Place Making in the Solitude of the City: Valeria Luiselli’s *Los ingravidos*”, en González, José Eduardo; Robbins, Timothy (eds.): *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*, London: Palgrave Macmillan.
- REVILLA, Federico (1999): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra.
- SHERIDAN, Guillermo (2012): “Nuevos mensajes de Gilberto”, *Letras Libres* (7 de octubre), www.letraslibres.com/mexico-espana/nuevos-mensajes-gilberto.
- STANTON, Anthony (2008): “Un poeta mexicano se apropia de las vanguardias europeas en Nueva York: ‘Autorretrato o del subway’ de Gilberto Owen”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 224 (julio-septiembre), pp. 741-750.
- VAN HECKE, An (2018): “Recreaciones de Gregorio Samsa: análisis intertextual del personaje kafkiano en Augusto Monterroso”, en Ceballos Viro, Á. (ed.), *El personaje transficcional en el mundo hispánico*, pp. 151-164, Liège: Presses Universitaires de Liège.