



LA FIGURA DEL GATO en la cuentística de Julio Cortázar

HUMBERTO PAYÁN FIERRO

Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de Chihuahua

En muchos de los cuentos de Julio Cortázar se percibe una intención deliberada del autor para poner en crisis la explicación lógica de los acontecimientos cotidianos. De tal manera que la realidad, a la que estamos habituados, solo constituye un primer plano; pues lo “otro”, lo desconocido –para Cortázar–, también forma parte de la realidad, también es real. Así tenemos, en algunos de sus cuentos, dos planos distintos de una misma realidad.

En este contexto, la figura del gato (y sus funciones artísticas) adquiere una relevante importancia ya que se encuentra en la mayoría de los libros de cuentos del escritor argentino, desde una simple mención (aparentemente) hasta la que adquiere un valor simbólico: *Bestiario* (1951), *Final de juego* (1956), *Las armas secretas* (1958), *Octaedro* (1974) y *Queremos tanto a Glenda* (1980). Y no solamente en sus cuentos, sino

también en la producción novelística, cuando menos en su novela más conocida, *Rayuela* (1963).

En la literatura, se puede seguir el uso artístico que ha tenido el gato. Concretamente la función de “mediador de espacios, tiempos y realidades” como observa Morell en su estudio (283). Esta función mediadora del gato –siguiendo a Morell– ha sido tratada por diversos autores, entre los que destacan Charles Baudelaire, Lewis Carroll, Jorge Luis Borges y, por supuesto, Cortázar.

Este estudio tiene por objeto primordial determinar la función del gato en tres cuentos de Cortázar: “Cuello de gatito negro”, del tomo titulado *Octaedro*, “Orientación de los gatos” e “Historia con migalas”, ambos del volumen *Queremos tanto a Glenda*. Dada la enorme cantidad de referencias que se hacen a los gatos en los distintos volúmenes, se presentarán todas las que aparecen en *Octaedro* para dar una idea más precisa y global –cuando menos de un libro– de la enorme importancia que el escritor argentino atribuye a este animal en su obra.

Antes de continuar, es necesario abrir un paréntesis para aclarar que a partir de la publicación del libro de cuentos *Las armas secretas* (1958), específicamente del texto titulado “El perseguidor”, la obra literaria cortazariana cambió de dirección, como lo ha señalado la crítica y el propio autor lo explicó con detalles en entrevistas de que fue objeto. El cambio consiste en que es a partir de “El perseguidor” cuando el escritor se interesa por el hombre. Si bien es cierto que en los



cuentos anteriores a *Las armas secretas* hay personajes muy bien delineados (recuérdese a Celina de “Las puertas del cielo” o al personaje femenino de “Circe”, solo por citar algunos ejemplos) lo que su creador buscaba, “aquello –habla Cortázar– en lo que ponía el acento era el cuento mismo, la situación, el mecanismo fantástico que yo pretendía con ese cuento” (González, 12). En la misma entrevista agrega en forma contundente: “Pero le puedo decir que si en ese momento, a los efectos de conseguir el cuento, hubiera tenido que sacrificar parcialmente la humanidad de un personaje, creo que lo hubiera hecho. En cambio, en ‘El perseguidor’ la actitud es muy diferente: el cuento gira en torno al personaje y no el personaje en torno al cuento” (González, 12).

El hecho de distinguir estas etapas –por llamarlas de algún modo– en la escritura de Cortázar adquiere un especial interés en lo que respecta a la figura del gato, pues en ambas etapas el felino está presente. En la primera etapa, el cuento estudiado por Morell, “Final del juego” puede considerarse como el más representativo; aunque también se puede señalar un antecedente muy interesante en el primer libro de cuentos de Cortázar, *Bestiario*, específicamente en “Circe”.

En la segunda etapa puede asegurarse que es en “Orientación de los gatos” donde se expresa más abiertamente el simbolismo mediador de espacios que significa el gato. Aunque no se determina el color del mismo en algunos relatos, en los que sí se menciona, el color negro es el único escogido, como si Cortázar hubiese puesto mucho cuidado en no poblar sus cuentos de gatos negros o bien, en darlo por supuesto.

Múltiples referencias a los gatos

Octaedro, el libro analizado, comprende, como su nombre lo indica, un total de ocho cuentos. De todos ellos, solo el último hace referencia directa a los gatos: “Cuello de gatito negro”. Pero en varios cuentos se expresan referencias a los gatos. Ese tipo de referencias simples (y no tan simples) que pueden pasar inadvertidas para el lector que no tiene como antecedente la importancia del gato en la cuentística cortazariana.

El primer texto, “Liliana llorando”, presenta una comparación entre Liliana, la protagonista, y uno de los movimientos más característicos de los gatos:

Liliana va a estirarse con sus lentos gestos de gata...
[“Liliana”, 16].

De la simple comparación física, Cortázar pasa a la comparación de formas de vida en el quinto cuento, “Ahí pero dónde, cómo”:

[...] Mira, a Paco no lo encontré nunca en la ciudad de la que he hablado alguna vez, una ciudad con la que sueño cada tanto, y que es como el recinto de una muerte infinitamente postergada, de búsquedas turbias y de imposibles citas. Nada hubiera sido más natural que verlo ahí, pero ahí no lo he encontrado nunca ni creo que lo encontraré. Él tiene su territorio propio, gato en su mundo recortado y preciso, la casa de la calle Rivadavia, el café del billar, alguna esquina del Once [“Ahí pero”, 92].

Quizá la cita contenga unas líneas de más, pero sirve, además del propósito gatuno, para señalar una de las constantes cortazarianas que se manifiesta tanto en las novelas como en numerosos relatos: la búsqueda. Esa búsqueda que va a permitir una aproximación más acertada de los cuentos, pues define –como observa de Mora– “el nivel actancial del protagonista narrador” (172). En todo el relato esta es la única vez que se alude a un gato. Puede funcionar perfectamente en un solo plano, en el literal. Sin embargo, en el bestiario cortazariano la sola mención de la palabra gato remite a otro plano más significativo, más acabado. Precisando: el gato permite “la creación de niveles de realidad” (Morell, 284). Paco, el personaje del cuento anterior, forma parte de esos seres que se identifican con los gatos, seres que se encuentran en una ‘zona especial’, distinta e inaccesible para los demás personajes. El mismo narrador asegura que “ahí” nunca lo va a encontrar. El tiempo futuro que determina el verbo implica que para el narrador no existe ninguna posibilidad de tener acceso a esa otra realidad.

En el cuento sexto, “Lugar llamado Kindberg”, se localiza una comparación, mejor dicho una metáfora. En esta ocasión se compara a las brasas con un conjunto de gatos:

[...] desvestite rápido, mejor apago así vemos el fuego, oh sí, Marcelo, qué brasas, todos los gatos juntos, mira las chispas, se está bien en la oscuridad, da pena dormir [...] [“Lugar”, 106].

Aquí, el gato no parece tener otra función que la de formar parte de la figura retórica. Aun así no deja de llamar la atención la frecuencia con que se alude a los gatos.

A grosso modo, este es un panorama que ilustra la manera como se presentan las referencias “más simples” de los gatos.

Dina: gato dulce y violento

El relato con que finaliza el libro *Octaedro*, “Cuello de gatito negro”, presenta una variante de gran interés en lo referente a los gatos: en ninguna parte del texto aparece mencionado un gato, es decir, el animal en sí. Todo se realiza a base de menciones implícitas. La anécdota se refiere a la manera como un hombre, Lucho, trata de conquistar mujeres en el metro, siguiendo una estrategia que se repite en otros textos, según lo ha notado de Mora: “En los relatos de Cortázar la aproximación a la mujer siempre siguió un camino oblicuo, perifrástico, tratando de ocultar con el juego la búsqueda de una convergencia que le trajera la felicidad al protagonista [...]” (179).

En este caso, Lucho, el protagonista masculino, se acerca a Dina por medio del roce de las manos que se da en la barra metálica del metro. Las manos enguantadas de negro de Dina semejan un cuello de gatito negro. Las manos de Dina actúan por sí solas y en el momento en que ellas quieren. O sea que actúan desde otro plano de la realidad; y el gato, en forma indirecta, es el encargado de mediar entre ambos planos. Los verbos que se le aplican a los movimientos del guante corresponden en gran medida a los que ejecutan los gatos:

[...] pero otra vez el guante negro pequeñito colgante tibio inofensivo ausente, otra vez lo sentía vivir entre sus dedos, retorcerse, apretarse enroscarse bullir estar bien estar bien tibio estar contento acariciante negro guante pequeñito [...] [“Cuello”, 132-3].

La identificación entre guante (y por ende mano) y gato es sumamente clara. Las manos de ella acarician las de Lucho y este se siente invitado a establecer una relación con la chica.

Lucho y Dina descienden del metro y se dirigen al departamento de ella. La mujer trata en varias ocasiones de explicarle a Lucho el problema, la enfermedad de sus manos; él, por su parte, lo toma como un juego, como una forma de excusar la seducción femenina.

La situación en que se encuentra la chica con respecto de sus manos parece ser la de una víctima. Entre las soluciones que ella propone –medio en broma, medio en serio– destacan la de ser encerrada y las de cortarse ella misma las manos con un hacha de picar carne. Además, debido a sus manos, la mujer se encuentra sumamente sola:

[...] le dijo [a Lucho] que vivía sola, que nadie le duraba, que era inútil, que había que encender una luz que del trabajo a su casa, que nunca la habían querido, que había esa enfermedad [...] [“Cuello”, 139].

Los personajes se entregan al amor. Las manos de ella, por la voluntad de ella, también acarician. El problema surge por el enorme miedo de la mujer a la oscuridad. Intenta encender fósforos, pero sus manos se lo impiden. Se produce una gran confusión en la oscuridad y en un momento dado se desata la violencia entre ambos. Lo significativo es que el hombre no se enfrenta precisamente a Dina:

[...] estirando los brazos [Lucho] avanzó buscando una pared, imaginando la puerta; tocó algo caliente que lo evadió como un grito, su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro, la quemazón le desgarró la mejilla y los labios, rozándole un ojo, se tiró hacia atrás para librarse de eso que seguía aferrando la garganta de Dina, cayó de espaldas en la alfombra [...] [“Cuello”, 141].

El texto, concretamente en toda la parte del enfrentamiento corporal, presenta una gran ambigüedad. Parece ser que Lucho ataca a la mujer involuntariamente debido a la misma razón por la que ella no puede controlar la dirección de sus manos. Puede ser una interpretación. Sin embargo, hay algo muy claro: la identificación total de Dina con un gato. No únicamente sus manos sino toda ella se convierte en gato. Al final del encuentro, el hombre se ve, completamente desnudo, fuera del departamento de ella y sin poder entrar de nuevo. Pero también sabe ya la calidad felina que posee Dina:

[...] ya viste cómo todo iba tan bien, simplemente encender la luz y seguir buscando los dos, pero no querés abrimme, estás llorando, maullando como un gato lastimado, te oigo [...] [“Cuello”, 142].

El final del texto se proyecta hacia un futuro previsible, hacia ese destino que debe cumplir Dina en su calidad de gato dulce y violento,

[...] qué mano buscarás, Dina, qué cara arañarás ahora [...] [“Cuello”, 143].

El hecho de que Dina sea identificada plenamente con el gato, significa que ella, de una u otra manera, tiene acceso a ese desconocido nivel de la realidad, a ese “otro orden más secreto y menos comunicable”, para expresarlo con las palabras del propio Cortázar (“Algunos aspectos del cuento”, 4).

Alana: la metamorfosis observable

Quizá en ningún otro cuento cortaziano se presente con más claridad la relación gato-orden secreto como

en “Orientación de los gatos”. Su título alude ya a la dirección desconocida que presentan, en general, estos animales.

Desde el inicio, el narrador en primera persona habla de su mujer, Alana, y del gato, Osiris, como parte integrante de una realidad a la que él no puede penetrar. Nótese el nombre del gato, Osiris, que recuerda a aquel gato divino, del antiguo Egipto, con cuyos rasgos se veneraba a la diosa Bastet, a quien se le consideraba bienhechora y protectora de los hombres (Chevalier 525).

El narrador, plenamente consciente de las dos realidades, califica de “infranqueable” la distancia que lo separa de su realidad y la de Alana.

Los esfuerzos del narrador por adentrarse al mundo de su mujer, al de la otra Alana, constituyen toda la acción del cuento. La postura del narrador ante la realidad ajena es la de un atento observador:

A mi manera me obstino en comprender, en descubrir; la observo pero sin espiarla; la sigo pero sin desconfiar; amo una maravillosa estatua mutilada, un texto no terminado, un fragmento de cielo inscrito en la ventana de la vida [“Orientación”, 14].

Entre los caminos ensayados por el narrador para llegar a Alana destaca el de la música. No parece extraño que las formas de acercamiento a Alana se encuentren vinculadas con alguna manifestación artística, ya que ella manifiesta su gran sensibilidad para el arte por medio de expresiones que no pasan inadvertidas para el atento narrador.

Antes de proseguir, es preciso señalar el especial interés que se le da a los ojos. La mirada de Alana posee una luz azul, y la de Osiris, un rayo verde. Y la manera de aprehensión de que dispone el narrador es la observación detallada de todas las Alanas, como se verá más adelante.

Retomando el tema de la música, la situación se presenta como sigue: mientras Alana escucha los discos de Bártok, Duke Ellington, de Gal Costa, el narrador –cuyo nombre nunca se conoce– la observa detenidamente y encuentra que la música desnuda a Alana, la vuelve más Alana.

Sin embargo, ante un grabado de Rembrandt, Alana cambia aún más, lo que complica la situación del narrador:

Sentí que la pintura la llevaba más allá de sí misma para ese único espectador que podía medir la instantánea metamorfosis nunca repetida, la entrevisión de Alana en Alana [“Orientación”, 14].

De esta forma, Alana entra a un mundo imaginario al que no pertenece el narrador.

En cuanto al gato, el narrador no conoce ninguna manera de acercarse a él. Únicamente se conforma con tratarlo bien y dejarlo vivir tranquilamente. En cambio con Alana sí, el narrador la lleva a galerías para tratar de conocerla más, con el fin último de amarla mejor. En estas visitas a las galerías es donde el narrador aclara las diferentes maneras de percibir la realidad entre él y Alana:

Jamás hubiera podido descubrir que yo estaba ahí por los cuadros, que un poco atrás o de lado mi manera de mirar nada tenía que ver con la suya [“Orientación”, 15].

Tal vez en ninguna parte del texto se haga tan evidente y expresivo, visualmente hablando, lo que el narrador percibe al ver a Alana, como en el siguiente fragmento:

[...] desde nuestra llegada Alana se había dado a las pinturas con una atroz inocencia de camaleón, pasando de un estado a otro sin saber que un espectador agazapado acechaba en su actitud, en la inclinación de su cabeza, en el movimiento de sus manos o sus labios el cromatismo interior que la recorría hasta mostrarla otra, allí donde la otra era siempre Alana sumándose a Alana las cartas agolpándose hasta completar la baraja [“Orientación”, 15-16].

En el último cuadro de la galería están plasmados en la tela una ventana y un gato. Ante este cuadro se da la transformación final de Alana, concretamente la que la distingue y separa de las demás personas, del narrador mismo. El gato que observa Alana es idéntico a Osiris. El gato de la tela tiene sus ojos perdidos en algo que sobrepasa la realidad acostumbrada, pues él puede ver a través del muro que tiene enfrente. La mirada del narrador, como es lógico suponer, se detiene en el muro.

Ante cualquier otro cuadro se pudo establecer un triángulo de miradas: de Alana al cuadro, del narrador al cuadro y del narrador a Alana. Pero este triángulo no se da ante el cuadro del gato porque Alana –como sugiere la ventana pintada– pasa a formar parte de otra realidad. Y cuando Alana vuelve sus ojos (seguramente con su luz verde) hacia el narrador, los ojos miran lo que nadie puede ver,

[...] lo que ellos veían –dice el narrador–, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente [“Orientación”, 18].

Como se ha visto, el gato funciona como un mediador espacial y temporal entre las dos realidades. Su función es muy semejante a la que describe Morell en su estudio. Ella propone que el gato de “Final de juego” permite “la creación de niveles de realidad al funcionar como mediador y alternancia de uno de los personajes, la niña Leticia” (284).

Otra de las semejanzas entre ambos cuentos es que las mujeres aparecen identificadas con gatos. En cuanto a esta identificación gato/mujer, Morell concluye que “Cortázar los utiliza allí como mediadores hacia distintos niveles de realidad, como figuras que se acercan, se identifican y se alternan en la narración para dar paso a ‘otros lados’” (286).

Ellas y la doble identificación

En el tercer cuento de nuestro estudio, “Historia con migalas”, se nos previene desde su título sobre la incursión que se va a hacer al reino animal. Las migalas –nótese el plural– son un género de arañas cuyas especies se distinguen por su impresionante tamaño.

La anécdota del relato es muy sencilla. Un par de mujeres llega a una isla en busca de la soledad, a esperar lo inesperable. En el ala contigua del bungalow que ocupan se hospedan dos mujeres norteamericanas. Nunca se da la comunicación entre las cuatro mujeres, pero sí una especie de identificación, de reflejarse unas en las otras.

En los dos primeros párrafos, la narradora protagonista (hablando siempre en plural, por lo que se puede decir que es doble) nos presenta un cuadro sumamente cotidiano como lo es el instalarse en un lugar dispuesto para vacacionar. Esta cotidianidad inicial, progresivamente se convertirá en algo que fluctúe entre planos distintos de la realidad: el acostumbrado y el desconocido, que tanto atrae a Cortázar.

El tercer párrafo está dedicado exclusivamente a describir los animales que se encuentran en el interior del bungalow y en su alrededor: pájaros, lagartijas verdes, moscas, vacas... Podría decirse que un primer plano de la realidad –el habitual– continúa imperando, pero hay un indicio que advierte que no es del todo seguro. El párrafo comienza así:

Amistades: una gata mansa y pedigüeña, otra negra más salvaje pero igualmente hambrienta” [“Historia”, 30].

Cabe señalar que la narradora doble, por medio de la deducción, concluye que las mujeres que observa en la playa –las norteamericanas– son sus vecinas. En base

a esta deducción (falsa o no) se desarrolla todo el relato produciéndose así la ambigüedad cortaziana en lo que atañe a los planos de la realidad.

La narradora doble, en su momento, señala la razón por la que están ahí esa Navidad:

[...] nos decimos que esta navidad responderá perfectamente a nuestro deseo: soledad, seguridad de que nadie conoce nuestro paradero, estar a salvo de posibles dificultades y a la vez de las estúpidas reuniones de fin de año y de los recuerdos condicionados, agradable libertad de abrir un par de latas de conserva y preparar un punch de [...] [“Historia”, 32].

Este es el ambiente de cotidianidad que lentamente se va a ir rompiendo. La narradora doble empieza a poner más y más atención a los murmullos que provienen de al lado. Hasta que llega el momento en que se autorreclama su excesiva preocupación por las mujeres del otro lado del bungalow:

También así han de escucharnos ellas, pero desde luego no nos escuchan; para eso deberían callarse, para eso deberían estar aquí por razones parecidas a las nuestras, agazapadamente vigilantes como la gata negra que acecha a un lagarto en la veranda. Pero no les interesamos para nada: mejor para ellas. [“Historia”, 34].

En todo el texto, el autor procura no dar a conocer el sexo de la narradora doble. El lector tiene la impresión de que se trata de una pareja heterosexual, pero al final, solo hasta el final, el lector se entera de que se trata de dos mujeres. En el párrafo anterior y en otro citado anteriormente se menciona el sexo de los felinos: gatas. A diferencia de “Orientación de los gatos” y de “Cuello de gatito negro”, en que las mujeres se identifican con gatos, en este cuento las mujeres se identifican con animales de su mismo sexo, con gatas. De esta manera se da una identificación aún más explícita.

El ruido que hacen las norteamericanas, los murmullos –bastante reiterados en el texto– también son considerados como producto de los gatos:

Mejor así, en las sillas de hamaca, escuchando los murmullos un poco gatunos hasta la hora de dormir [“Historia”, 35].

El lesbianismo se sugiere con gran sutileza. O cuando menos es una posible interpretación en este texto tan perfectamente trabajado en lo que respecta a su ambigüedad. Hay dos indicios, dos menciones al amor de los felinos. El primero es más general:

Al fin y al cabo para qué dormir si después sería el estruendo de un chaparrón en el techo o el amor lancinante de los gatos [...] ["Historia", 36].

El segundo es una referencia directa:

También el coro de perros ('un horizonte de perros', imposible no recordar el poema) y en la maleza el amor de las gatas lacera el aire ["Historia", 39].

Estas son las menciones más significativas de los gatos. Y concuerdan con los distintos planos de la realidad que intervienen en el relato. Las posibilidades de interpretación –como en los dos cuentos ya estudiados– son múltiples.

Se puede concluir que las mujeres norteamericanas se encuentran estrechamente identificadas con las gatas; que la narradora doble encuentra su doble en las mujeres norteamericanas; y que las gatas funcionan como mediadoras de los distintos planos de la realidad.

Conclusiones

La realidad habitual ha sido cuestionada continuamente por Cortázar a través de sus cuentos; cuestionamiento que constituye una de las constantes más significativas de su cuentística.

La figura del gato se levanta como uno de los símbolos más destacados en el mencionado cuestionamiento. Su función artística es la de mediar entre los niveles de realidad presentados por cada relato.

En este sentido, el análisis de los tres cuentos permite proponer un distinto grado de explicitud por parte de su autor: en "Cuello de gatito negro" se presenta una clara identificación entre el personaje femenino y

el gato, destacándose la gran soledad de la mujer. En "Orientación de los gatos" se destaca con mayor claridad la forma en que se da la identificación mujer/gato, teniendo por testigo a un personaje que no tiene acceso a esa realidad. También en este caso hay una especie de soledad de la mujer, ya que no puede compartir con su hombre el plano secreto de la realidad. Y en "Historia con migalás" la identificación, además de ser por partida doble, presenta una coincidencia en cuanto al sexo de las protagonistas y de las gatas. Solo en este caso, la narradora está tan unida a su pareja femenina que en ninguna ocasión se menciona algún problema sentimental o de cualquier otra índole entre ellas. Esto podría interpretarse así: nada más los seres que se identifican con los gatos pueden alcanzar una relación realmente satisfactoria entre ellos mismos. En otras palabras, solo los seres que pueden comprender la realidad en sus distintas dimensiones logran la total comunicación entre sí.

Bibliografía

- CORTÁZAR, Julio: *Algunos aspectos del cuento*, Casa de las Américas, 1962-1963, pp. 3-14.
- CORTÁZAR, Julio: *Octaedro*, España, Alianza Tres, 3a. ed., 1981.
- CORTÁZAR, Julio: *Queremos tanto a Glenda*, México, Nueva Imagen, 4a. ed., 1984.
- CHEVALIER, Jean y otros: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto: *Conversaciones con Cortázar*. México, Hermes, 1978.
- DE MORA, Carmen: "'Orientación de los gatos'. Apuntes para una poética": *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Madrid, Fundamentos, vol. II., 1986.
- MORELL, Hortensia R.: "Uso del gato en la construcción artística de 'Final de juego'": *Romance notes*, 1981 pp. 283-286. ©

