

# Irrupción de la otredad y escisión del ser en “Cuello de gatito negro”, de Julio Cortázar



Juan Ramón Vélez García

*Elle cachait –la scélérate!–  
Sous ces mitaines de fil noir  
Ses meurtries ongles d’agate,  
Coupants et clairs comme un rasoir.*

Verlaine

En este relato perteneciente a *Octaedro* se narra una usurpación, una posesión similar a las que tienen lugar en otros cuentos del autor como “Las armas secretas” o “El ídolo de las Cícladas”, aunque en este caso afecta a una parte corporal concreta: las manos, al igual que ocurre en la novela de Maurice Renard *Las manos de Orlac*, con la que “Cuello de gatito negro” presenta algunas similitudes. Cortázar conoció una de las adaptaciones cinematográficas de dicha novela, la cual alimentó la fascinación repulsiva que en él despertaba la posibilidad de la independencia amenazante de las manos (que aparecería también en otros cuentos suyos como “Las manos que crecen”, “Estación de la mano”, “No se culpe a nadie” o el ya mencionado “Las armas secretas”<sup>1</sup>). En la historia del pianista Orlac se trata de unas extremidades ajenas transplantadas a su propio cuerpo, mientras que en el caso de Dina, la protagonista del relato que nos ocupa, las manos cuyos impulsos no puede controlar han coexistido con ella formando parte de su organismo desde el nacimiento, pues no se nos dice lo contrario. El extrañamiento, por tanto, es experimentado por el personaje en relación con una parte de su propio cuerpo, que deviene en “otra” escapando de su control: “No se puede con ellas [...]. No se puede hacer nada –repitió la chica–. No entienden o no quieren, vaya a saber, pero no se puede hacer nada contra” (CORTÁZAR, 1997, p. 132). Aunque Lucho percibe sus palabras como un juego deben ser tomadas al pie de la letra, en lo que constituye un recurso discursivo muy frecuente en los relatos fantásticos que “vuelve entonces efectivo el sentido *propio* de una expresión *figurada*” (TODOROV, 1982, p. 96).

El hecho de que algo tan familiar como el propio organismo escape a la voluntad de su poseedor constituye un motivo muy frecuente en el sistema fantástico tradicional, y pone de manifiesto la presencia de un ser dividido, de una escisión del ser que, unida a la sugerencia de una transformación animal, estaría ligada al concepto de “pérdida de un alma” de los pueblos primitivos, que consistiría en:

una rotura perceptible (o, más técnicamente, una disociación) de la consciencia. Entre tales pueblos, cuya consciencia está en un nivel de desarrollo distinto al nuestro el “alma” (o psique) no se considera unitaria. Muchos primitivos suponen que el hombre tiene un “alma selvática” además

de la suya propia, y que esa alma selvática está encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con el cual el individuo humano tiene cierta clase de identidad psíquica (JUNG, 1997, p. 21).

Esa identificación, en cierto modo chamánica, del individuo con un animal no es nueva en la obra del autor (ya se hallaba presente en “Axolotl”, por ejemplo), pero en este caso adquiere tintes más negativos; aquí tal “alma selvática” correspondería a una parcela instintiva y animal del inconsciente reprimido que alcanza dimensiones amenazantes cuando irrumpe dentro de la normalidad establecida.

El relato, por tanto, reelabora “una de las modalidades más frecuentes en el sistema fantástico tradicional, cual es la de la rebelión o autonomía de los objetos con respecto a sus poseedores, o bien, de ciertas partes del cuerpo que, al separarse de sus dueños no hacen sino confirmar la presencia simbólica del ‘ser dividido’” (SILVA-CÁCERES, 1997, p. 181). Ésta entronca con las manifestaciones de la demencia, con la citada “pérdida del alma” y con esa pérdida de control que hace tomar conciencia al espectador de “fuerzas que no sospechaba en el prójimo, pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad” (FREUD, 1991, p. 29). Las manos de Dina aparecen revestidas de vida propia, como si de organismos autónomos se tratase –“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 tibio estar contento” (CORTÁZAR, 1997, p. 136)–, y ello supone una condena para su poseedora, cuya desesperación la lleva a contemplar las posibilidades más extremas de zanjar su problema: “Y encerrarme también sería lógico [...]. Sería mejor que lo otro, que tantas veces. Ninfa no sé cuánto. Putita, tortillera. Sería bastante mejor al fin y al cabo. O cortármelas yo misma con el hacha de picar carne” (*Ibid.*, p. 138).

El lenguaje convencional se muestra insuficiente, pues el diálogo entre Dina y Lucho acerca del problema que la embarga se halla salpicado de silencios y alusiones veladas, de lagunas a partir de las cuales se infiere aquello que se resiste a ser verbalizado y que corresponderían a esa imposibilidad de dar una cobertura verbal a sus pensamientos, intuiciones o sentimientos. Tales lagunas son sintomáticas de “una de las características de la retórica de lo fantástico: el silencio, la renuncia a dar cuenta cabal de lo nunca visto y a las tentativas de explicación mediatizadas por el *como* o el *como si*” (PELLICER, 1985, p. 44), y guardan relación con “el hechizo de las zonas de sombra de la experiencia misma del lector”, un vacío en el que “pueden superponerse la explicación racional y la que no lo es o abrirse paso algo mucho más peligroso: la imposibilidad de una explicación. Las grietas en la compactez de lo narrado se vuelven abismo” (CAMPRA, 1985, p. 109). Lo fantástico implica la desintegración de un lenguaje concebido como instrumento de conocimiento lógico y como vía de transmisión de ese conocimiento que queda dislocada ante la incapacidad de dar cuenta de experiencias paralógicas. De este modo se evapora la posibilidad de una catarsis para Dina por medio de la verbalización de su mal, que la prisión del lenguaje se revela dotada de límites muy estrechos para abarcar.

En este relato, como en “Bestiario”, los instintos, el remanente animal en la psique del hombre, las fuerzas oscuras de lo irracional, la “sombra” que “contiene los aspectos escondidos, reprimidos y desfavorables (o execrables) de la personalidad” (JUNG, 1997, p. 117) aparece simbolizada también en un felino, subfamilia que además ha sido tradicionalmente asociada con lo femenino. Dina estaría en esa línea de “mujeres-pantera” explotadas en el imaginario moderno y que encontrarían otras ejemplificaciones en la *Catwoman* de los cómics de Batman o en las protagonistas de películas como *El gato negro* de Kaneto Shindo o *La mujer pantera* de Jacques

Tourneur. No hay que olvidar que la pantera es una bestia dionisiaca (como el tigre), y tanto el propio Dionisos como sus ménades adquieren en ocasiones la forma de estos animales. La naturaleza equívoca de Dina la emparentaría también con la figura mítica de la esfinge, que aúna en sí las categorías –tradicionalmente presentadas como opuestas– de Bella y Bestia, y en cuyo abrazo se diluyen las fronteras entre Eros y Thanatos y se mezcla el tormento con la voluptuosidad. Dicha naturaleza equívoca constituye una violenta interrogación, una excepción que desbarata buena parte de las reglas sistematizadoras y reguladoras de los hechos naturales, basadas en una equiparación de los conceptos de naturaleza y familiaridad que excluiría de ese ámbito “natural” a los productos considerados como *ahumanos*, como monstruos. De este tipo de personajes que se sitúan en los márgenes, fuera de la norma, se alimenta en buena parte el relato fantástico, pues “El arte y la literatura fantásticos se nutren sobre todo de repulsas, apreciando lo que rechazan la ciencia, la religión y el buen gusto: prodigios que perturban el orden del mundo, vicios monstruosos, misas negras, ‘fenómenos de feria’” (VAX, 1980, p. 18), ocupándose de ese territorio marginal para la ciencia y para la estética oficiales.

La naturaleza salvaje de Dina lucha por imponerse, apagando los fósforos que ella misma intenta encender para evitar un desenlace funesto, con lo que comprobamos como “lo otro” consigue imponerse en la mayoría de los casos. Como señala Roger P. Carmosino:

lo otro es siempre más agresivo y fuerte que el sujeto. Se presenta como una especie de dimensión inevitable de la realidad del yo [...]. Por ello lo otro casi siempre se le impone, aunque el sujeto no lo busque voluntariamente. Esto significa que lo otro es una especie de fatalidad en Cortázar, porque el yo no puede evitarlo y rara vez lo escoge (CARMOSINO, 1986, p. 147).

Todo ello se hallaría en relación con la escisión del yo operada en el hombre moderno, con la crisis de la identidad y con la idea de que ésta no es algo unívoco, sino constituido por múltiples instancias, a veces enfrentadas entre sí. Las pulsiones oscuras y animales irrumpen en lo cotidiano como fuerzas potencialmente destructoras, y esta carga de peligro se ve aumentada en “Cuello de gatito negro” por el hecho de que todo se desencadena en la oscuridad, donde los fantasmas y los miedos se presentan con mayor consistencia para el hombre. De este modo, la noche protectora, matricial, el “interminable gran vientre de la noche guardándolos de los miedos, de las barras de metro y lámparas rotas y fósforos que la mano de Dina no había querido sostener” (CORTÁZAR, 1997, p. 144) se transforma en el marco oscuro de la amenaza, donde “el espacio y las posiciones cambian y se es torpe como un niño” (*Ibid.*, pp. 144-145). Esta oscuridad no está sólo alimentada por la ausencia física de luz, sino también por las frases cortadas, las elusiones en el discurso, que hacen de Lucho y Dina otra de tantas parejas cortazarianas entre cuyos miembros fracasa estrepitosamente la comunicación.

En ello el cuento encuentra otro paralelismo con la citada película de Tourneur, donde la peculiaridad de su protagonista, Irena, también es un motivo de distanciamiento e incomprensión en la pareja. Él percibe la preocupación de ella en un principio como un desorden mental, una mera obsesión sin fundamento. Asimismo, en dicha película no se muestra explícitamente la transformación de Irena en pantera, quedando este fenómeno fuera de plano o desarrollándose en la oscuridad, con lo que en ambos casos se apuesta por la dicotomía de luces y sombras, por la sugerencia y la insinuación en lugar de un despliegue visual teratológico directo. En la oscuridad la vista queda anulada, y son los otros sentidos los que entran en juego y reciben

impresiones fragmentarias que no ofrecen la percepción de una totalidad; en el caso de “Cuello de gatito negro” estos sentidos son, fundamentalmente, el oído y el tacto:

Con la mirada destituida, el texto fantástico deja así surgir, en su naturaleza desbocada, su lado amorfo, sus elementos esparcidos, su caos, su alteridad. El conjunto de los significantes que remiten a lo sensorial, asociados metonímicamente, lo constituye, lo hace presente sin que pueda rechazarse en nombre de formas codificadas de la representación: se hace captar en el texto según leyes que son las de su propia emergencia. (BOZZETTO, 2001, pp. 236-237).

Los arañazos en el rostro, los encontronazos de los cuerpos, los sonidos, sintomatizan la emergencia de un “universo indecible *que absorbe al personaje, le palpa, le acaricia, le desgarrar o se nutre de él*” (*Ibíd.*, p. 237, las cursivas son mías) y, por tanto, del caos, lo indiferenciado, el polo nocturno, el *anima* jungiana, la *nigredo* alquímica, el ámbito onírico, y también lo diabólico, con el cual la figura del gato negro ha sido reiteradamente asociada. Todo ello entroncaría con ese ya mencionado abismo que se abría en el tejido textual a través de las lagunas discursivas.

Así, tras la relación sexual descrita con delicadeza por Cortázar se entra en una dinámica atropellada y vertiginosa, que culminaría con el fracaso de la voluntad de acercamiento y con la consabida soledad del monstruo, del *freak* o *outsider*, ya apuntada por las propias palabras de Dina: “Nadie me cree, nadie puede creerme, usted mismo no me cree, solamente es bueno y no quiere hacerme daño” (CORTÁZAR, 1997, p. 140); y más adelante: “Le dijo 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” (*Ibíd.*, p. 143). La sexualidad aparece en muchos casos en Cortázar como una tentativa fallida de acercamiento, a veces traumática y violenta, ligada a esa incomunicación entre la pareja.

Resulta revelador que el propio autor consigne haber vivido experiencias de extrañeza, en cierto modo análogas a las que tienen lugar en sus cuentos, y que se extienden incluso a la explicación de la génesis de los mismos: “En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos –cómo decirlo– al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un medio por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena” (CORTÁZAR, 1963, p. 7). De estas palabras se extrae la idea de que el propio estado interior durante el acto de escritura es como una desposesión de sí mismo, un repentino extrañamiento, un “desplazarse” que a la vez corresponde a un adueñamiento ejercido sobre el autor por parte de una alteridad, como si él no fuera más que un catalizador por el que circulan fuerzas ajenas a su propia voluntad que cristalizan en el producto literario, lo que conecta con la inclinación desarrollada en algunos de sus relatos a presentar al individuo como una marioneta en manos de una potencia ignota<sup>2</sup>. La dificultad de dar cuenta de tal vivencia queda de manifiesto (“cómo decirlo”).

La génesis de este cuento está en un episodio que aparece consignado en la prosa titulada “Bajo nivel”:

El día en que me tocó viajar de pie en un vagón atestado, y una mano de mujer joven se apoyó sobre la mía y permaneció allí durante una fracción de tiempo que rebasaba lo normal antes de retirarse al otro extremo de la barra mientras su dueña se excusaba con un gesto y una sonrisa, ese mínimo episodio alcanzó una intensidad de la que hubiera carecido totalmente en un autobús, por la simple razón de que los protagonistas habrían estado más *ocupados* por su entorno, el roce de sus manos no habría tenido esa sutil transmisión de fuerzas, esa

electricidad musgosa que me llegó tan a lo hondo y dio días después un relato que se llama “Cuello de gatito negro” (CORTÁZAR, 1996).

Al igual que en “Manuscrito hallado en un bolsillo” o “Texto en una libreta”, el metro es en este relato uno de esos pasajes que posibilitan el trastocamiento de las coordenadas ordinarias, el lugar de encuentro entre Lucho y Dina y, por tanto, el marco de un acontecimiento en principio aparentemente trivial que permite la entrada de lo insólito en la vida del primero y la intervención de ese “fantástico atisbado en el campo de lo cotidiano” (YURKIEVICH, 1994, p. 14).

## Notas

<sup>1</sup> En “Las armas secretas” el proceso de desposesión progresiva de sí mismo que sufre Pierre comienza por estas extremidades: “se mira las manos como si no fueran suyas” (CORTÁZAR, 2000, p. 146); “sintiendo la mano que anda por el pelo casi como si no fuera suya” (*Ibid.*, p. 149). Gradualmente va extendiéndose a la totalidad de su cuerpo, de cuyo control se ve paulatinamente privado hasta que pasa a ser “no suyo” por completo. En la novela de Robert Louis Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, la revelación que advierte al protagonista de que su *alter ego* Hyde comienza a imponerse tiene lugar de una manera parecida, a partir de la contemplación de una mano.

<sup>2</sup> María Luisa Rosenblat señala acertadamente que “En cuentos como ‘Circe’, ‘Cuello de gatito negro’ y ‘Las armas secretas’, Cortázar presenta personajes que son víctimas de sus propias obsesiones e impulsos y que ellos mismos son los primeros en no comprender. En todos estos cuentos los personajes están presentados como instrumentos de un plan total desconocido” (ROSENBLAT, 1987, p. 209).

## Bibliografía

- BOZZETTO, Roger, 2001, “¿Un discurso de lo fantástico?” en Jaime ALAZRAKI (et al.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 223-242.
- CAMPRA, Rosalba, 1985, “Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de la Plata: Culturas*, 1, pp. 95-111.
- CARMOSINO, Roger P., “Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana” en *Coloquio internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Vol. I, Madrid, Fundamentos, pp. 137-150.
- CORTÁZAR, Julio, 1963, “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas*, 2 (15-16), pp. 3-14.
- - - 1996, “Bajo nivel” en <http://www.jornada.unam.mx/1996/03/10/sem-julio.html>
- - - 1997, “Cuello de gatito negro” en *Octaedro*, Madrid, Alfaguara, pp. 129-148.
- - - 2000, “Las armas secretas” en *Los relatos, 3: Pasajes*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 131-157.
- FREUD, Sigmund, 1991, “Lo siniestro” en E.T.A. HOFFMANN, *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro, por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, pp. 9-35.
- JUNG, Carl Gustav, 1997, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt.
- PELLICER, Rosa, 1985, “Notas sobre literatura fantástica rioplatense: De terror [sic] a lo extraño”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 11 (1-2), pp. 31-58.

ROSENBLAT, M<sup>a</sup> Luisa, 1987, “La nostalgia de la unidad en el cuento fantástico: ‘The Fall of the House of Usher’ y ‘Casa tomada’” en Fernando BURGOS (ed.), *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, Madrid, Edi-6, pp. 199-209.

SILVA-CÁCERES, Raúl, 1997, *El árbol de las figuras: estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, Santiago de Chile, Lom Ediciones.

TODOROV, Tzvetan, 1982, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.

VAX, Louis, 1980, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus.

YURKIEVICH, Saúl, 1994, “Salir a lo abierto” en *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, pp. 11-23.