GATOS, LENGUAJE Y MUJERES EN «EL GATO EFICAZ», DE LUISA VALENZUELA

Más remoto que el Ganges y el poniente,
Tuya es la soledad, tuyo el secreto.

* * *

En otro tiempo estás. Eres dueño
De un ámbito cerrado como un sueño.

BORGES, «A un gato»

Gatos, mujeres y lenguaje. ¿Una tríada absurda? ¿Una tríada sin sentido? Quizá fuera así antes de la obra de Luisa Valenzuela, *El gato eficaz*, pero decididamente no lo será nunca más. Se ha dicho repetidamente que el propósito de la poesía (y uso el vocablo en el sentido más amplio —griego— de la palabra) es descubrir o crear relaciones previamente no reconocidas o admitidas que aumentan nuestra comprensión del mundo físico y psicológico¹. En esta novela poética, Valenzuela nos ha dicho más acerca de las mujeres y más acerca de su compleja relación con el lenguaje al que damos por supuesto de lo que nunca hubiéramos creído posible.

La novela en sí es un trabajo casi perfectamente realizado. Aunque en la superficie parece escrita y organizada sin cohesión, una lectura atenta y detallada nos revela su inteligente y artística yuxtaposición de los intrincados y curiosos vínculos entre gatos, mujeres y lenguaje. A cada momento, la novela se autocuestiona sobre la forma novelística y el papel femenino, ambos productos de múltiples mitos que examina, desmitifica y devalúa.

¹ Esta es una creencia casi universal. Véase, por ejemplo, Dámaso Alonso, *Poesía española* (Madrid: Gredos, 1950); Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 5.ª ed. (Madrid: Gredos, 1970); Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Meyne: Gallimard, 1966); Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones* (México: Moritz, 1969).

Al llegar a este punto sería apropiado dar una sinopsis de la novela, pero al tratar de realizarlo nos damos cuenta de que es casi imposible hacerlo, ya que la novela niega o desafía casi todos los conceptos tradicionales del género. *El gato eficaz* no tiene trama en el sentido convencional de la palabra. En su lugar vemos una dramatización y un análisis sutiles y agudos de algunos de los problemas básicos de la vida contemporánea femenina, y nos hundimos en la aflicción moderna de la soledad y de la impotencia. Finalmente, como la narradora misma afirma, «Aquí no ha pasado nada, ni pasará, ni pasa» (p. 89)². Además, con la excepción de la narradora misma, no hay personajes, e incluso ella, que en su propia definición es «cómplice de un gato de la muerte, un vil gato basurero» (p. 9), desafía la mayoría de las reglas que en general tratamos de imponer al narrador de ficción. Su voz se mueve de un lado a otro y se incorpora a varias formas, a varios cuerpos. Así como la voz de Mudito en *El obsceno pájaro de la noche*, de Donoso, es siempre nueva y siempre está transformándose, mientras que irónicamente siempre permanece igual —desmostrando, desde luego, que lingüísticamente el referente al que se refiere el pronombre de primera persona es inevitablemente múltiple y que fluctúa—³. En una ocasión, el yo narrativo, que está siempre consciente de su papel de cronista, decide que preferiría ser hombre y cambia de sexo; sin embargo, pronto se aburre con los juegos masculinos y se vuelve de nuevo mujer. En otros momentos, la narradora es el yo del diario y de la confesión, mientras que simultáneamente personifica el yo del confesor y, por tanto, tiene que absolverse a sí misma de sus pecados. Aun en otros casos personifica una entidad, la cual, como el lector o el crítico, examina la prosa de otros, y en cierto punto incluso se vuelve el yo escondido, abstracto del ensayo científico o informativo. Valenzuela ha conseguido agrupar inteligentemente una serie de formas diferentes de escritura que tradicionalmente han funcionado en capacidades muy distintas. Yuxtapuestas como están, sin embargo, pronto se hace evidente que la disparidad de las funciones no es más que otro mito, y que al fin y al cabo hay muy poca distinción fundamental entre la escritura periodística y la escritura novelística —que todas las formas de escribir operan a parecidos niveles de suplementación—. Por tanto, así como el pronombre narrativo de primera persona simultáneamente representa mujeres, el creador y la novela misma, o la escritura, la narración, que desde el principio ha perdido su eje tradi-

² Cito por la edición de 1972 (México: Mortiz).

³ Desarrollo esta noción en «*El obsceno pájaro de la noche*: Fiction Monsters, and Packages», en *Hispanic Review*, vol. 45 (1977), pp. 413-419.

cional e inocente, se entrega a la verdadera «rienda suelta» a la que Derrida se refiere⁴ y el texto es un juego, pero, como el juego de Borges, un juego mortal y serio.

Examinemos algunas de las intrincadas relaciones y mitos que unen a las mujeres, los gatos y el lenguaje y con los que Valenzuela tan inteligentemente juega. La figura felina ha desempeñado un papel prominente en la mitología y la literatura desde el principio de los tiempos. Su caracterización tradicionalmente ha sido la del poder, y a menudo ha sido emparejada con el concepto de las mujeres. Consideremos, por ejemplo, la Esfinge de la mitología clásica, parte mujer, parte león, parte pájaro, portadora del secreto y asesina de todos los predecesores de Edipo, que no lograban descifrar el enigma. La analogía no es injustificada; al contrario, este concepto está representado casi directamente en la novela y es inmediatamente pertinente al material novelístico y la noción del juego. Al final de *El gato eficaz*, la narradora, como la Esfinge, implora al lector a volverse para atrás y descubrir «las claves de este juego, alinee las piezas —blancas perrovías, negras gatomuertes— y retome los ciclos» (p. 119). Por tanto, en este sentido, el gato y las mujeres se emparentan con el juego de ajedrez, un juego que crea su propio drama y con reglas tan complejas que sólo quien las entiende completamente puede jugar el juego con buen éxito. Edipo, como ya sabemos, descifró el enigma de la Esfinge, pero aún le faltaba la información más relevante acerca de su familia, que podría haber sido su salvación.

Además, el gato, en la forma del león, a menudo aparece en la Biblia. Aunque no muy abiertamente relacionado con la mujer, aparece, sin embargo, como símbolo o bien de Dios o del diablo, esto es, como un ser sobrenatural con poder extraordinario sobre la vida y la muerte⁵. Y en el Nuevo Mundo, el *Chilam Balam*, el *Popol-Vuh* y las creencias del siglo xx de las tribus del Brasil estudiadas por Lévi-Strauss, todos vinculan al jaguar con los poderes sobrenaturales y con el mundo del más allá⁶. Pero es quizá en la literatura hispánica contemporánea donde el gato ha aparecido en los lugares más extraños y con la significación más

⁴ Dice Derrida: «Ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure... mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la structure.» «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines» (*L'écriture et la différence* [Paris: Seuil, 1967], p. 409).

⁵ Véase Henry Chichester Hart, *Animals Mentioned in the Bible* (London, 1888) y Peter Farb, *The Land, Wildlife, and People of the Bible* (New York: Harper Row, 1967).

⁶ Véase Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit* (Paris: Plon, 1964).

singular. Consideremos, por ejemplo, la filiación entre *Aura* de Fuentes, Talita de Cortázar, Alejandra de Sábato y los gatos. En cada caso, la representación del personaje femenino depende (en parte, por lo menos) de la imagen del gato.

Hay desde luego numerosos ejemplos de esta clase, pero notemos solamente en este momento que el gato, como metáfora de la mujer en *El gato eficaz*, es un lugar común y ciertamente no es original de la obra. Lo que es único e innovador en la novela de Valenzuela es que el lector está ahora forzado quizá por primera vez a considerar la base de esta metáfora y sus implicaciones; uno está obligado no solamente a buscar los puntos de contacto entre gatos y mujeres, sino a considerar el significado de la totalidad de la mitología en que se incluye a las mujeres como resultado de la metáfora.

La pregunta que estamos obligados a hacernos entonces es: ¿por qué existe este extraño lazo entre las mujeres y los gatos? La humanidad, claro está, siempre ha visto a la mujer relacionada con los animales. A través de los siglos, el hombre se ha preguntado repetidamente a sí mismo si ella acaso pueda tener alma (alma que distingue a los seres humanos de los animales). Esta novela parece sugerir que la asociación de las mujeres y los animales es la consecuencia del proceso de diferenciación fundamental y continua. Como ha observado Michel Foucault, el yo se puede identificar a sí mismo solamente cuando se reconoce y se separa él mismo de los otros⁷. Y como ya he examinado detenidamente en otra parte con respecto a la narrativa, nuestra comprensión del mundo y de nuestro lenguaje mismo están basados principalmente en nuestra habilidad para diferenciar entre X y no X, o sea, entre lo mismo y lo otro⁸. Tenemos dos palabras para dos objetos porque los objetos son en algo diferentes. Ahora bien: para el hombre, el otro o el no-hombre siempre ha tenido dos formas: el animal y la mujer. Por tanto, el mismo hecho de que ambos animales y mujeres puedan ser definidos como no-hombre o como lo opuesto del hombre sin duda produce algunas de las connotaciones que recurren entre los dos términos.

Pero entonces, ¿por qué encontramos la insinuación de lo sobrenatural y de la muerte vinculadas con la mujer y el animal? De nuevo sospecho que el proceso evolutivo de la connotación puede estar ligado a la noción del otro, que por su misma disparidad y separación está en-

⁷ Michel Foucault, *op. cit.*; véase el capítulo 3, «Représenter».

⁸ «*La ciudad y los perros: Women and Language*», en *Hispania* (diciembre de 1970). Una versión más corta del mismo estudio fue leída en Johnson City, Tennessee, durante la primera sesión de Mountain Interstate Foreign Language Conference de octubre de 1977.

vuelto en misterio y produce miedo y ansiedad, miedo de lo desconocido y de lo que es diferente o no comprensible porque es diferente; aprensión de un potencial o poder imaginario que amenaza con destruir al individuo. De aquí tal vez brota la correlación entre el otro (en este caso, los animales y las mujeres) y los poderes sobrenaturales, la brujería y la muerte. El mismo hecho biológico de que sea la mujer la que dé vida intensifica aún más su poder (imaginario) sobre la vida y la muerte⁹.

Sin embargo, en *El gato eficaz*, esta unión entre gatos, mujeres, lo sobrenatural y la muerte es un juego que se lleva un paso más allá, y eventualmente se transpone al lenguaje y a la novela misma. Como observa la narradora, «Fuego, juego, así soy yo, me ocupo de una letra hasta el mismo dibujo...» (p. 67). En realidad, la misma expresión «gatos de la muerte», que predomina en la novela, es claramente el resultado de un juego lingüístico. En esta novela parece que la expresión «vida perra» o «vida de perros» está construida de una manera rigurosamente literal, y sujeta a un poco de «brujería» lingüística, digamos. En otras palabras: la frase coloquial, metafórica, «vida de perros» es invertida para producir la nueva expresión «perros de la vida». A su vez, esta nueva expresión encuentra su dialéctico opuesto en la frase «gatos de la muerte» —los gatos son lo opuesto de los perros y la muerte lo opuesto de la vida—. Como uno puede imaginarse, los «gatos de la muerte» son amigos, compañeros y aliados de la narradora. La ironía está en que fue ella quien en la novela importó los «perros de la vida», pero aunque ellos son enemigos de los «gatos de la muerte», por alguna razón los perros parecen incapaces de reconocer a los gatos. Por tanto, la oposición entre las dos representaciones se burla de nuestras nociones simplistas y tradicionales de lo bueno y lo malo, en que los gatos son negros y malignos, aunque inteligentes, mientras que los perros son blancos y moralmente superiores a los gatos, pero menos astutos. El concepto de la oposición dialéctica y la noción de la separación del yo del otro son aún más acentuados cuando la narradora dice: «Puedo fácilmente dividir en dos al mundo» (p. 17).

Valenzuela va un paso más allá con el juego lingüístico y vincula a los gatos y a los perros con el aspecto físico de escribir. Los perros blancos, por supuesto, se hacen un reflejo de la página en blanco, la *tabula rasa*, pura y virginal, la cual promete potenciales infinitos y mundos perfectos. Pero los gatos negros, aparentemente necesarios para pro-

⁹ Claro que es imposible separar los puntos de contacto «originales» y las connotaciones que resaltan de la metáfora.

ducir estos mundos en la forma de la escritura, letras negras, pronto entran, embadurnan y pervierten la pura página blanca, de lo cual resulta una pérdida de pureza e inocencia y la destrucción de esos prometedos mundos ideales. Significativamente, porque la narradora ha permitido al «gato de la muerte» dormir sobre su cuello, descubre que ahora tiene «una quemadura en la garganta» (p. 109). El hecho de que los gatos (y el *yo* narrativo que se une a ellos en algunos momentos) tengan una insaciable lujuria que pervierte a hombres y perros dramatiza aún más el concepto de la escritura como corrupción o pérdida de la inocencia. En este sentido, entonces una vez más la mujer y sus compañeros cometen el pecado original, y una vez más la destrucción del paraíso perdido no es solamente culpa suya, sino también el resultado de una mezcla misteriosa de erotismo y metafísica (búsqueda de la sabiduría)¹⁰.

Ahora bien: así como el castigo por esta corrupción tiene que ser la expulsión del paraíso y la muerte, estos factores nos recuerdan también la teoría de la narración misma de Julia Kristeva: que manchar esta pura página blanca es un paso a través de la muerte¹¹. *El gato eficaz* podría ser una ilustración perfecta de la teoría de Kristeva de que la autora tiene que pasar por una muerte simbólica para convertirse en narradora. Significativamente, en *El gato eficaz*, la narración empieza y termina con la muerte. Al principio, la pérdida o muerte de un compañero es lamentada, y la narradora necesita resignarse al hecho de que nunca lo volverá a ver, a pesar de que él le ha prometido que «nos veremos mañana» (p. 8). Pero de nuevo las palabras pierden toda significación con la ausencia del *yo* (la persona a quien se refieren). Esto es, una vez que la primera persona cesa de existir, cualesquiera palabras que impliquen su participación son necesariamente inválidas. De alguna manera entonces es como si la muerte inspirara la escritura del texto, como si la escritura rellenara un vacío, una ausencia. Además, la novela termina con la siguiente referencia a la muerte: «me mate, memite, me imite: sólo en un renacimiento reside mi esperanza» (p. 119). De esta

¹⁰ En *Niebla*, de Unamuno, Victor Goti, amigo de Augusto Pérez, el protagonista, cree que la búsqueda de la sabiduría es un tipo de erotismo: «es el instinto metafísico, la curiosidad de saber lo que no nos importa, el pecado original en fin lo que le hace sensual al hombre» (Miguel de Unamuno, *Niebla* [Madrid: Espasa-Calpe, 1968], p. 14). La idea es en realidad un lugar común que se remonta a los orígenes mismos de la cultura occidental.

¹¹ *Le texte du roman* (Paris: Mouton, 1970). Derrida también ha indicado un vínculo entre la representación y la muerte; véase «Freud et le scène de l'écriture», *op. cit.*, p. 335.

manera, el texto acentúa la misma noción de la narración como muerte, pero muerte que resulta en renacimiento y esperanza, por lo que podemos suponer que el vacío se llena de algo más, alguna clase de suplemento.

Así, uno de los principales propósitos del texto es jugar con nuestros mitos para poder destrozarnos, y simultáneamente, con nuestro concepto tradicional de las mujeres; pero la meta de la destrucción es la subsecuente creación de una nueva imagen, que con esperanza será más constructiva. En otras palabras: a diferencia de tantas novelas contemporáneas, la novela de Valenzuela no constituye una destrucción por el mero hecho de destruir; más bien *El gato eficaz* es una destrucción constructiva. Como dice el texto, «mueren de allá para acá, del otro mundo a éste» (p. 12).

Antes del resumen final expresando la esperanza por el renacimiento que acabamos de ver, la narradora nos ha recordado que ella está ahora *imprimida* en la retina masculina (¿la página en blanco?) y que ella es ahora pura recolección, memoria y, por tanto, indestructible. Desde luego, la narradora ya ha reconocido su posición como pura representación cuando expresa: «El papel es trampa, yo soy trampa toda hecha de papel y mera letra impresa» (pp. 109-110). Por tanto, la autora pasó a través de esta muerte simbólica cuando se hizo narradora y se convirtió ella misma en una serie de palabras y signos (marcas femeninas negras sobre la página masculina blanca o la retina), así como la humanidad pasa a través de una muerte simbólica y metamorfosis al ser envuelta en y reducida por sus mitologías y suplementos, pero la nueva esencia o imagen parece estar imprimida firmemente, queramos o no admitirlo. La narradora también nos revela que ella es ahora una mezcla, una composición que el hombre «trata de remover en el caldero de su mente para hacer de mí una masa informe que ya no le perturbe» (p. 118), pero que «nunca habrá de lograrlo». Así, al destrozarse un referente, nace otro.

Desde la más temprana mitología, el gato ya no es sólo gato y la mujer no es ya sólo mujer, sino que, a la vez, los dos han sido envueltos en el suplemento y la connotación que últimamente tienen muy poca relación con la figura «felina» o con la de la «hembra». Esto es, desde el primer momento vemos el signo alejándose de su punto de referencia y convirtiéndose en puro suplemento. Este alejamiento del punto de referencia es paralelo a la metamorfosis por la que pasa el narrador. En cierto sentido volvemos al cuento primitivo en el que los animales hablan, pero en el que la noción de la palabra entre los animales no es más que una reflexión de una confianza inocente en la habilidad de la

palabra para captar aquello a lo que hace referencia. Sin embargo, el texto entero demuestra una preocupación con el mundo que ya no representa a su referente. Como se ha mencionado, las primeras páginas de la novela se preocupan por el hecho de que, aunque él dijo «nos veremos mañana», su muerte ha alejado a la persona a la que se refiere el pronombre de primera persona, dejando esas palabras sin sentido. El discurso entero entonces se hace un pasatiempo que juega con el concepto del suplemento, se aleja del referente e ilustra cómo este alejamiento se desarrolla y se transforma a sí mismo en una nueva «realidad», una realidad en la que ya nunca podemos ser capaces de ver el suplemento como suplementario (como otro), sino en el que estamos inclinados a ver lo suplementario o el subtítulo como la esencia inherente de la cosa misma¹². Lo que empieza como un suplemento obvio o un adjetivo, pronto domina, al mismo tiempo en que el referente a que se refiere desaparece¹³.

En este sentido, entonces, la noción del otro ha sido transferida al lenguaje mismo, así como reconocemos la distancia entre el significante y el significado, una distancia llena de suplementación y de poder, y Valenzuela nos obliga a reconocer que el significante mismo es el otro. Y, por tanto, volvemos a la mitología básica que envuelve al gato y al otro y llegamos a percatarnos de que, si el gato es un significante para las mujeres, deberá ser, por tanto, el otro. Y lo es, claro está, porque las mujeres ciertamente no son gatos. En este sentido, el mito mismo es suplementario y peligroso hasta el punto de que no hemos podido reconocerlo como el suplemento que es y la distancia que mantiene. Es peligroso porque en cierto momento dejamos de reconocer la metáfora como metáfora y empezamos a aceptarla como innata e inherente a la cosa misma.

La imagen del gato entonces parece ser como el epítome de la naturaleza plural del signo, una pluralidad que a menudo se pasa por alto o se deja olvidada. Y desde luego, cuanto más plural sea el signo, mayor será el papel del suplemento, ya que cuando el significante alude a varios significados tiene que ser el suplemento el que funciona como el agente seleccionador que imparte significancia. El texto, en última instancia, subraya la apatía y abandono de las mujeres al permitirse a sí mismas que sean suplementadas o alejadas (lo cual puede que sea inevita-

¹² Dice Derrida: «L'écriture est dangereuse dès lors que la représentation veut s'y donner pour la présence et le signe pour le chose même» (*De la grammatologie* [Paris: Minuit, 1967], p. 207).

¹³ «Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer» (*Grammatologie*, p. 208).

ble) y entonces ser creadas por ese lenguaje, el cual ya es suplementario. El uso del gato como la metáfora principal es apropiado, ya que hay pocas palabras o expresiones en español tan llenas de significado y de uso tan frecuente como parte de expresiones metafóricas¹⁴.

De esta manera, Valenzuela desmitifica algunas de las metáforas y la mitología que envuelven a las mujeres. En efecto, la narradora se da cuenta de que ella, como todos los narradores, es un suplemento de un suplemento de un suplemento, y advierte, «desde aquí me observo jugar a ser mirada con mi propia mirada» (p. 106), y concluye la novela como ya hemos observado, «me mate, memite, me imite: sólo en un renacimiento reside mi esperanza» (p. 119). El renacimiento claramente es la segunda lectura de la novela, la cual, como el Fénix, renace de entre las cenizas sólo para morir una vez más, pero, como el texto indica, «el peligro de estos bichos [los gatos de la muerte] no es la muerte como indica su nombre, sino algo más sutil, más dañoso: la clarividencia» (página 29).

SHARON MAGNARELLI

Albertus Magnus College, New Haven.

¹⁴ Por ejemplo: buscarle tres pies al gato, gatillo, gatillazo, cuatro gatos, dar gato por liebre, llevar el gato al agua, gato encerrado, etc.