

El gato, el cuento y la novela: un viaje de ida y vuelta por los géneros literarios

ANA PÉREZ
Universidad Complutense

Los animales, como figuras literarias, aparecen de modo preferente en dos géneros: el cuento y la fábula. En esta última, y desde la antigüedad clásica, los animales tienen el papel protagonista, aunque también de modo ocasional puedan representarlo plantas u objetos. Específico de la fábula es que los animales aparecen dotados de características y comportamientos humanos, y, aunque conservan rasgos animales, es siempre dentro de una tipificación tradicional, como puede ser la astucia del zorro, la voracidad del lobo o la estulticia del asno. Lo que en la fábula se cuenta es un caso breve, específico, que sirve como objeto de demostración de una enseñanza. Es decir, tiene una intencionalidad didáctica, en tanto que de ese caso singular, situado en el ámbito animal, aunque antropomorfizado, se extraen unas consecuencias generales aplicables por analogía al ámbito humano y, por tanto, válidas para él¹. Con otras palabras, los animales se utilizan explícitamente en este género literario con unos objetivos que se suponen útiles a los humanos. Algo en lo que la fábula, en lo literario, estaría en perfecta correspondencia con la relación que el humano establece en la vida real con los animales, que son utilizados con fines específicos para el hombre, como pueden ser proporcionarle alimento, calzado, pieles o compañía.

Muy distinta es la relación que se establece entre humanos y animales en el cuento. En el mundo maravilloso del cuento (*Märchen*)² conviven como algo

¹ Cf. Erwin Leibried: *Fabel*. Stuttgart, Metzler, 1982.

² Me refiero aquí a lo que la tipología de Aarne-Thompson denomina *eigentliche Märchen*, en la que lo maravilloso en sus diferentes formas tiene un papel fundamental, y que por lo gene-

natural, sin que cause extrañeza, humanos, animales, plantas y objetos. Entre ellos no existe ningún tipo de fronteras: el gato ayuda al hijo del molinero a salir de su situación de miseria, el árbol cargado de manzanas pide a voces que se le sacuda para liberarle de su pesada carga y el pan a punto de quemarse reclama con la misma intensidad que se le saque del horno. En el mundo redondo y sin fisuras del cuento, en el que todo se desarrolla de acuerdo a un esquema fijo, no desaparecen sólo estas fronteras, sino en general todas las reglas de lo dado en el mundo real, ya sean espaciales, temporales o de causalidad. Lo que verdaderamente importa es que se cumpla la tendencia básica de todo cuento: que se restaure un orden temporalmente vulnerado y que el protagonista que emprende esa tarea se vea premiado por su esfuerzo en superar los obstáculos que le impiden alcanzar la meta deseada.

En esa carrera de obstáculos, el protagonista se topa con poderes mágicos que actúan a su favor o en su contra: hadas, animales que hablan, enanos, gigantes, ogros, brujas o dragones. Aparte de estos posibles y a menudo impensados aliados, el protagonista no cuenta para alcanzar sus objetivos más que con su despreocupación ante lo que le pueda ocurrir, su carácter resuelto y su firme decisión de lograr su propósito. Por lo demás, carece de rasgos psicológicos específicos ³ y en general no necesita ningún requisito especial, ni personal ni social, para ser protagonista; como mucho, los rasgos negativos de la situación en la que se encuentra son los que parecen predestinarle para ejercer el papel principal. Sería el caso de Cenicienta, que, maltratada y marginada por su entorno familiar, termina casándose con el príncipe. Pues el premio que obtiene el o la protagonista es en general la mano de un príncipe o una princesa, o riquezas o medio reino o un reino entero, o todo junto y a la vez.

Con ello parece cumplirse la opinión más generalizada sobre el cuento, según la cual se premia a los buenos y se castiga a los malos. Sólo que los «buenos» para lograr sus objetivos se sirven sin el menor reparo de medios que no son precisamente ejemplares, como por ej. Pulgarcito que responde a la protección de la mujer del ogro haciendo que éste degüelle a sus propias hijas. Y es que el mundo del cuento no se rige por criterios éticos ⁴, como

ral se hace extensivo al género *cuento* en su conjunto. Cf.: Max Lüthi: *Märchen*. Stuttgart, Metzler, 1971, p. 14 sigs.

³ Cf. *ibid.* p. 29 sigs.

⁴ A este respecto existen opiniones diversas. Así, André Jolles (*Einfache Formen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, p. 240 sigs.) considera que se da en el cuento una «Ethik des Geschehens oder (...) naive Moral» frente a la ética filosófica o ética de la actuación, y ve en el cuento «(...) eine Form (...), in der das Geschehen, der Lauf der Dinge so geordnet sind, daß sie den Anforderungen der naiven Moral völlig entsprechen, also nach unserem absoluten Gefühlsurteil «gut» und «gerecht» sind.» Por el contrario, Volker Klotz —cuya opinión comparto— estima que se trata de «eine [naive] Ästhetik, die hier, als umfassender Begriff, die naive Moral, sofern sie überhaupt zum Zug kommt, enthält.» Al exigir armonía y congruencia, «[diese] naive Ästhetik erfüllt sich nicht erst im erreichten Handlungsziel, sie bestimmt schon

tampoco está dirigido a servir de objeto de demostración de enseñanza alguna, a diferencia de la fábula.

En el cuento, personajes y acciones importan por sí mismos y lo que los guía es el impulso de recuperar ese equilibrio, esa redondez de la armonía que aparece inicialmente perdida y que al final ha de ser restaurada de modo indefectible según las reglas no escritas del acontecer en el cuento, dando lugar así a un conjunto de finales armoniosos y felices, en un mundo poético que nada tiene que ver con el de la realidad cotidiana.

El gato con botas

Un ejemplo de esta distancia respecto al mundo real, en lo que se refiere a la relación entre animales y humanos, lo encontramos en *El gato con botas* de Perrault. A finales del siglo xvii, en 1696, publica el escritor francés Charles Perrault su colección de ocho cuentos *Contes de ma mère l'Oye*, que a partir de 1697 tendrán como título *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*. De los ocho, siete son cuentos populares conocidos en el ámbito europeo, que Perrault cuenta de modo sencillo, aunque no exento de cierta ironía. Entre ellos está *Le maître Chat ou le Chat botté*, traducido al castellano por Micifuz el de las botas en la primera edición de 1863, aunque más conocido como *El gato con botas*. De un modo inmediato, el comienzo del cuento nos pone ante una situación de desequilibrio: «Un molinero dejó al morir tres hijos, y por todo caudal un molino, un jumento y un gato. (...) El mayor se quedó con el molino, el otro con el burro, y al más chico le endosaron el gato, por aquello de que el último mono es el que se ahoga»⁵. La reacción del menor es la habitual del ser humano ante el animal en el mundo real: obtener de él el mayor provecho posible, es decir, comérselo y hacerse una gorra con la piel. El gato, que oye este discurso, responde a su amo con la mayor gravedad: «No se apure usted por tan poco, mi amo, que, o pierdo el nombre que tengo, o no ha de quedar usted descontento de su herencia»⁶. Así, el gato toma la iniciativa para corregir el desequilibrio inicial, con lo que, frente al propio beneficio como factor regulador de relaciones entre hombre y animal, se instala la convivencia sin fronteras de los seres animados e inanimados, propia del mundo maravilloso del cuento.

Provisto de un talego para cazar conejos y unas botas de cazador que le dan prestancia, consigue para su amo las posesiones del ogro y la mano de la

das Gesetz, wonach das Märchen antritt.» Cf.: Volker Klotz: *Das europäische Kunstmärchen*. München, dtv, 1987, pp. 17 y 368 sig.

⁵ *Los cuentos de Perrault*. Madrid, El Museo Universal, 1982 (facsimil de la edición de Ledoux, París, 1863), p. 27.

⁶ *Ibid.*

hija del rey. Para ello pone en juego su astucia natural ⁷, e incluso sus habilidades específicamente gatunas, al convencer al ogro para que se transforme en un pequeño ratón que inmediatamente se zampa en dos bocados.

La subordinación del animal frente al hombre, que se establecía en las primeras líneas del cuento, se ve así superada y transformada en virtud de la actitud del gato. Con sus botas y su talego bien podría haber puesto pies en polvorosa ante el peligro que le amenazaba, pero, altruista como buen protagonista de cuento, emprende su aventura no en beneficio propio, sino en el de otro. Es verdad que también obtiene un premio al final: convertirse en un gran personaje y no volver a cazar ratones sino por afición y sólo para divertirse, pero la recompensa habitual del cuento, riqueza y princesa, es para el hijo del molinero. De esta manera, el gato establece un sistema de relaciones de igual a igual, en el que él asume de modo libre y altruista el riesgo para proporcionar al humano aquello de lo que carece, y con ello el papel activo frente al pasivo del amo. Desde la perspectiva de lo maravilloso, el cuento ofrece, pues, una contrapropuesta a las relaciones entre humanos y animales en la vida real.

El Kater Murr de Hoffmann

El siguiente gato en nuestro recorrido es criatura de E. T. A. Hoffmann y lo encontramos en su novela *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, publicada en dos partes en 1819 y 1821 respectivamente. Dos son los protagonistas, el gato Murr y el músico Kreisler. Hoffmann, que firma como editor de la obra, nos ofrece en un prólogo la razón de este doble protagonismo. Requerido por un amigo para que se haga cargo de la edición del manuscrito del gato, Hoffmann entrega dicho manuscrito a la imprenta sin fijarse en que el gato ha dejado entre las páginas de su obra hojas arrancadas de un libro que contenía la biografía del músico y que Murr ha utilizado como papel secante o en el que apoyar su propio papel. El resultado es que estos fragmentos de la biografía de Kreisler aparecen intercalados entre las páginas del libro del gato, originando un «verworrenes Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander» ⁸. Con este prólogo, el genio irónico de Hoffmann amplía y adorna la ficción tradicional del editor de obra ajena,

⁷ En este sentido, *El gato con botas* enlaza también con una tradición del cuento popular, el *Schwankmärchen*, en el que el protagonista consigue sus objetivos no por la intervención de poderes mágicos, sino por sí solo, en virtud de un ingenio que le permite salir adelante con tretas y engaños, aprovechando a menudo la estupidez de los demás.

⁸ E. T. A. Hoffmann: *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. En: E. T. A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels. Lebensansichten des Katers Murr*. Darmstadt, 1970, p. 298.

dando a la mezcla de elementos heterogéneos una justificación que de hecho acentúa la falta de vinculación entre ellos.

Y, en efecto, todo parece corroborar esta heterogeneidad. Por lo que se refiere a los protagonistas, nos encontramos con dos caracteres opuestos en los que se refleja el conflicto personal de Hoffmann entre el arte y las circunstancias sociales de su vida y, como consecuencia, su visión dual del mundo. El gato Murr es el perfecto *Philister*, petulante, autosatisfecho, grandilocuente, pedantesco y corto de miras, deseoso de adaptarse a cualquier entorno, incluso aunque éste sea tan contra natura como el círculo de los perros. Por el contrario, el músico Kreisler es el artista romántico, exaltado, que sólo vive por y para su arte y que está preso en el conflicto irresoluble entre la aspiración a la belleza absoluta y una realidad social que rebaja la creación literaria al nivel ornamental o de consumo culinario.

Desde un punto de vista formal, las historias de los dos protagonistas tampoco tienen nada en común. El gato cuenta su vida en primera persona, mientras que la vida de Kreisler es narrada por un biógrafo. En virtud del vandalismo literario del gato, ambas tramas narrativas aparecen fragmentadas por la interposición de una en otra, pero en la parte de Murr se da entre los segmentos una continuidad sin fisuras. Por el contrario, la biografía de Kreisler aparece llena de vacíos y espacios sin aclarar, pues siempre, después de un corte, se reanuda en un punto diferente, careciendo así los distintos fragmentos de la conexión lógica en cualquier narración continuada. Y por último, el relato autobiográfico de Murr sigue una linealidad temporal desde el comienzo hasta el final, mientras que la parte de Kreisler comienza con la descripción de la fiesta de cumpleaños de la princesa, un acontecimiento que es anunciado al final de la obra, constituyéndose así en una estructura circular⁹.

Pese a todo ello, el lector de la novela pronto advierte la íntima relación existente entre las dos partes y los dos protagonistas. En primer lugar, en base a la figura de Meister Abraham, el amo de Murr, que en la parte de Kreisler aparece como íntimo amigo de éste y privilegiado consejero del príncipe. Al comienzo de la novela, Meister Abraham cuenta a Kreisler cómo ha salvado al recién nacido gatito de ser ahogado, y al final de su autobiografía Murr menciona a Kreisler como la persona que se va a hacer cargo de él ante un

⁹ No entro aquí en la problemática del carácter inconcluso de la novela. Al final de ella, Hoffmann, como editor, notifica la muerte de Murr y anuncia una tercera parte, que no llegó a publicar. Sobre cómo podría haber sido esa posible (o imposible) tercera parte se ha discutido mucho en los estudios sobre Hoffmann. Cf. al respecto: Hans Mayer: «Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmann». En: H. Mayer: *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der deutschen Literatur in Deutschland*. Pfullingen, Neske, 1959, p. 231; Hartmut Steinecke (ed.): E. T. A. Hoffmann: *Lebensansichten des Katers Murr*, Stuttgart, Reclam, 1972, p. 468 y 507; Herbert Singer: «Hoffmann. Kater Murr». En: Benno von Wiese: *Der deutsche Roman*. Düsseldorf, Bagel, vol I, p. 323 sigs.

próximo viaje de su amo. Sin embargo, la relación va más allá, en una serie de paralelismos evidentes en las situaciones que se nos narran de las dos vidas, aun cuando estos paralelismos no excluyan el contraste, poniéndose así nuevamente de manifiesto la oposición existente entre los dos protagonistas. El ejemplo más claro lo tenemos en el paralelismo principal entre los dos: Murr, el gato escritor, y el músico Kreisler tienen en común el ser artistas, aunque su oposición radica en el modo específico de serlo ¹⁰. Es decir, las dos partes de la novela, aparentemente sin la menor vinculación entre sí, tratan en definitiva el mismo tema: la posición del artista con respecto al arte y a la realidad social. Así, la diferencia entre el mundo fantástico y excéntrico de Kreisler y el mundo burgués y filisteo del gato corresponde a la oposición entre el arte verdadero y genuino y el pseudoarte convencional. La confrontación permanente de los dos ámbitos a lo largo de la obra encuentra, por otra parte, clara correspondencia en la constelación dual que encontramos generalmente en los cuentos de Hoffmann. En ellos, lo cotidiano y lo maravilloso, aunque opuestos, coexisten de modo inmediato, entrelazándose e interviniendo cada uno de los ámbitos en el otro.

¿Qué función tiene Murr en esta novela, pues? Ante todo, hay que decir que Murr es un gato literario, para bien y para mal. Para bien, porque Murr, según se nos cuenta, procede de la ilustre familia del gato con botas. Con ello Hoffmann alude al mundo intacto del cuento, pero también a la obra teatral del mismo título de Ludwig Tieck ¹¹, en la que se muestra la imposible conciliación del mundo filisteo de los espectadores con el mundo maravilloso del cuento y la poesía, ya sólo ilusión, pero todavía existente en el arte. Para mal, porque su ambición literaria lleva a Murr no sólo a empacharse de lecturas y a hablar utilizando permanentemente citas, sino también a escribir su autobiografía en unas etapas cuyos títulos remiten al *Bildungsroman*: «die Monate der Jugend»... «Lebenserfahrungen des Jünglings»... «die Lehrmonate» «die reiferen Monate des Mannes». Ahora bien, las vivencias que Murr estructura en la secuencia habitual de la novela de formación no dan lugar ni a que aprenda gran cosa ni a que cambie mucho en su personalidad.

Consciente de su genialidad, y hábil para adaptarse al medio, una vez que ha aprendido a leer y escribir, consigue sin problemas sentirse satisfecho con el mundo y sobre todo consigo mismo. Sus aventuras en el exterior —amor, matrimonio, asociaciones estudiantiles y aristocracia perruna— terminan siempre con su vuelta a la estufa o a los libros, y le sirven, como mucho, para escribir sobre sus experiencias. Aunque a veces puede también tratar un tema sin haberlo vivido, como ocurre con su libro sobre el lenguaje de los perros

¹⁰ Cf. sobre esta distinción: Alfonsina Janés-Nadal: *Kreisler, Murr y su mundo*. Madrid, Endymion, 1994.

¹¹ Cf. Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. En: L. Tieck: *Die Märchen aus dem Phantasius. Dramen*. Darmstadt, WBG, 1964.

de aguas, escrito antes de haber aprendido dicho idioma. De forma que la vida de Murr reduce al absurdo al *Bildungsroman*, cuya estructura formal adopta, convirtiéndose así en una parodia ¹² de éste.

Es indudable que con ello Hoffmann está cuestionando la confianza en la formación del individuo para su integración armónica en el colectivo, confianza propia del periodo clásico, así como la adecuación del modelo literario del *Bildungsroman* al periodo histórico en el que él está viviendo, marcado por la disociación entre individuo y sociedad. De hecho, la sátira literaria que se lleva a cabo a través de la figura de Murr afecta a más corrientes contemporáneas, como puede ser la *Empfindsamkeit* o el *Geniekuhl* ¹³.

Por otra parte, anteriormente hemos visto que Murr representa también la parte filistea, convencional, autosatisfecha y acomodaticia de la sociedad. A ello habría que añadir la crítica que se realiza a distintos fenómenos del presente histórico social a través de las diversas aventuras del gato, ya se trate de la institución burguesa del matrimonio, la crítica política, apenas encubierta en la persecución de las asociaciones gatunas, o la sátira social del vacío mundo de la aristocracia perruna y del ridículo pequeño burgués que aspira a ser admitido en esos círculos.

Es decir, Murr parece tener en la novela una función satírica, tanto respecto a la literatura como respecto a la sociedad ¹⁴. Sin embargo, él no es el

¹² Los primeros en interpretar el *Kater Murr* como parodia de la novela de formación fueron Walter Müller-Seidel (Epílogo a la edición de Hoffmann de W. Müller-Seidel y W. Kron, Darmstadt, WBG, 1962, p. 668) y Herbert Singer, *op. cit.* p. 301 sigs. Por otra parte, la utilización de un animal ya indica la intención paródica, dentro de una tradición literaria existente desde la *Batracomiomaquia* griega, como parodia de la épica homérica (tradición en la que también se incluye un poema épico-burlesco en el mundo gatuno, *La Gatomaquia* de Lope de Vega).

¹³ Cf. a este respecto los dos prólogos de Murr a sus memorias, en los que ambas parodias se hacen evidentes. Según Hartmut Steinecke, *op. cit.* p. 492, la dualidad de sentimentalismo y *pathos* es mantenida por Murr a lo largo de toda la novela.

¹⁴ Como es sabido, en el universo literario de Hoffmann encontramos con frecuencia la presencia de animales, si bien su función varía y admite diferenciaciones en las distintas obras. Pero ya en el prólogo a los *Fantasiesstücke in Callots Manier* habla del efecto desenmascarador de la confrontación entre hombre y animal: «Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernststen, tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Scurrilität verborgen liegen.» (Hoffmann: *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt, 1970, p. 12.) En esta misma obra encontramos dos figuras de animales emparentadas con Murr: el perro Berganza, protagonista de *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, y el mono Milo, de *Kreiseriana*. Mientras Berganza sirve a Hoffmann para expresar la crítica a una sociedad incapaz de comprender el arte verdadero, en Milo se muestra satíricamente la falsa cultura y el falso arte aplaudidos por esa sociedad. Esta confrontación con perspectivas procedentes de mundos distintos para satirizar y desenmascarar el mundo humano se inserta en una larga tradición literaria. Jean Paul, en su prólogo a los *Fantasiesstücke*, lo señala al recordar *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift.

objeto primario de la crítica ¹⁵, sino el medio, el vehículo para el desvelamiento satírico de aquello que él imita y representa. Esta importante distinción es posible porque la figura de Murr no se agota, a diferencia de las figuras animales de la fábula, en su papel humano ni en su consiguiente función desveladora. Murr no es solamente un *Bildungsphilister*, sino que mantiene su condición de gato a lo largo de la novela. Una y otra vez, en medio de sus disquisiciones, aflora de modo incontenible su verdadera naturaleza gatuna, ya sea ante el aroma de un arenque o la posibilidad de cazar una paloma. Algo que el propio Murr expone con una ingenuidad espontánea y natural que desarma al más crítico lector de su pedantesca verborrea. Incluso el elevado idealismo de su pensamiento y poesía no es, en el fondo, sino un cómodo pretexto para refugiarse en los valores materiales de la estufa, las sopas de leche o los huesos de pollo. Este materialismo (con el que Hoffmann sin duda también critica su equivalente humano) da lugar de forma paradójica a una reconciliación con el animal, pues en él es un instinto natural, genuino, que destaca y se eleva sobre lo antinatural de lo imitado. Su animalidad es sinónimo de naturaleza intacta y no contaminada, en armonía consigo misma, mientras lo humano aparece no sólo alejado de la verdadera naturaleza (el mundo filisteo), sino inmerso en la profunda desarmonía del hombre consigo mismo y con la sociedad (el conflicto de Kreisler). Por otra parte, el contraste que se produce entre la naturaleza gatuna de Murr y su imitación del antinatural mundo humano está lleno de comicidad, provocando en el lector el efecto liberador de la risa e incrementando así el placer de disfrutar de esta fantástica, polifacética y singular figura por lo que ella es en sí misma.

El *Kater Murr* de Hoffmann no tuvo éxito en su época, ni fue entendido como exposición del conflicto del hombre moderno frente a una sociedad burguesa cada vez más deshumanizada. Lo que no quiere decir que la literatura en lengua alemana no diese cauce expresivo a esa progresiva deshumanización.

Spiegel, de Keller

Como ejemplo de ello, teniendo nuevamente en cuenta el género literario en que se inscribe, tenemos otra obra con un gato como protagonista: *Spiegel, das Kätzchen. Ein Märchen* de Gottfried Keller, con la que el autor cierra el primer ciclo de la colección *Die Leute von Seldwyla*, publicada en 1855. En tanto que obra de autor, se trata de un *Kunstmärchen*, un género que se constituye con el modelo popular como referente implícito ¹⁶, un hecho que servirá de guía en las reflexiones respecto a la obra de Keller.

¹⁵ Cf. Steinecke, *op. cit.*, p. 498.

¹⁶ Cf. Jens Tismar: *Kunstmärchen*. Stuttgart, Metzler, 1977 y V. Klotz, *op. cit.*, ps. 7-30.

Spiegel es un gato listo y prudente que vive satisfecho y feliz con su ama y sólo interrumpe su apacible vida dos veces al año para recorrer los tejados más lejanos impulsado por su entusiasmo donjuanesco. Pero el ama muere y la vida de Spiegel da un vuelco. Sin hogar, sin comida, su estado físico empeora, y con él, el anímico. «Er wurde von Tag zu Tag magerer und zerzauster, dabei gierig, kriechend und feig; all sein Mut, seine zierliche Katzenwürde, seine Vernunft und Philosophie waren dahin»¹⁷. Cuando el ánimo de Spiegel ha alcanzado su punto más bajo, aparece Pineiß, el maestro brujo de la ciudad, y le propone un negocio. Pineiß necesita para sus brujerías manteca de gato, pero ésta sólo es efectiva si se consigue «vertragsmäßig und freiwillig von den werten Herren Katzen»¹⁸. Pineiß ofrece pues a Spiegel un trato: alimentarlo con mimo hasta que el gato vuelva a estar tan orondo que garantice al brujo una manteca excelente para sus hechizos. No hace falta decir que Spiegel se apresura a aceptar el acuerdo. Este Pineiß es un personaje polifacético, cuyas actividades van desde sacar una muela y eliminar verrugas a arreglar el reloj de la iglesia, vender pimienta o prestar dinero con usura, y que sólo se dedica a la brujería «(...) als wissenschaftlichen Versuch und zum Hausgebrauch, so wie er auch die Stadtgesetze, die er redigierte und ins reine schrieb, unter der Hand probierte und verdrehte, um ihre Dauerhaftigkeit zu ergründen»¹⁹. En casa de Pineiß y con la buena alimentación, Spiegel va recobrando carnes y fuerzas y, con ellas, su agudeza e ingenio, según la misma ley materialista²⁰ por la que anteriormente los había perdido. Viéndose ya ante el cuchillo de Pineiß, el gato inventa una historia fantástica, con la que consigue despertar no sólo el interés del brujo, sino también su apetito erótico y su codicia hasta el punto de que Pineiß está dispuesto a concederle la libertad si le ayuda a conseguir el oro escondido y a la hermosa joven. Spiegel así lo hace, sólo que el oro es un dinero maldito por haber sido conseguido ilegalmente, y la hermosa joven es en realidad una fea y vieja bruja que a partir del día de la boda con Pineiß le hace la vida imposible.

Que se trata de un cuento está claro, no sólo porque así lo diga Keller, ni porque haya animales que hablan, requisitos maravillosos, y un brujo y una bruja, sino porque en el relato se cumple la ley básica del cuento: la restauración de un equilibrio temporalmente vulnerado. El en un principio listo y lustroso gato, posteriormente deslucido y acobardado, salva su vida y recobra la seguridad en sí mismo gracias a su astucia.

Como en *El gato con botas*, Keller enlaza así con la tradición del *Schwankmärchen*. En ambos casos, es el ingenio del protagonista el que re-

¹⁷ Gottfried Keller: *Werke*. Berlin/Weimar. Aufbau, 1968, vol. I, p. 337.

¹⁸ *Ibid.*: p. 338.

¹⁹ *Ibid.*: p. 340.

²⁰ Sobre la influencia del materialismo de Ludwig Feuerbach en Keller y su plasmación en la figura de Spiegel cf.: Hans Richter: *Gottfried Kellers frühe Novellen*. Berlin, 1960, p. 177 ss. y Hermann Bechenstein: *Gottfried Keller*. Stuttgart, Metzler, 1969, p. 51 s.

suelve la situación por medio del engaño, aprovechando las debilidades de los demás. Ahora bien, con diferencias sustanciales, no en vano se ha producido la consolidación de la sociedad burguesa en los ciento cincuenta años que separan el cuento de Perrault del de Keller.

Así, Keller no sitúa la acción en el tiempo ahistórico del cuento tradicional (érase una vez...), sino en un pasado («Vor mehreren hundert Jahren ... wohnte zu Seldwyla»²¹) en el que ya están presentes los rasgos del propio presente burgués, marcado por el poder del dinero. Pineiß pretende sacar un beneficio de una situación extrema, por la que alguien está dispuesto a vender su propia vida, realizando a cambio una inversión a plazo fijo en la comida que le proporcionará la deseada manteca de gato. A su vez, el gato entra en este burdo juego capitalista, pero con la diferencia de que lo utiliza para liberarse de él. Así, contando con la codicia de Pineiß, que como buen habitante de Seldwyla sólo piensa en el enriquecimiento fácil, consigue engañarle, pero no para obtener ningún beneficio material, sino para desmontar unos condicionamientos desde luego antigatunos, pero también antihumanos, que obligan a alguien a venderse a sí mismo por necesidad²². Y esto lo lleva a cabo Spiegel sobre todo por medio de la historia que inventa, es decir por medio de un acto comunicativo lleno de astucia, con el que atrapa a Pineiß internamente antes de que éste, externamente, quede atrapado por la bruja. En el espacio ahistórico del cuento de Perrault, estrechamente ligado al originario cuento popular, el gato se había limitado a inventar una nueva personalidad para su amo y dotarla de contenido. En las condiciones de un mundo regido por el dinero, la invención de Spiegel requiere, para su efectividad, de una mayor complejidad. Desde el punto de vista narrativo, en tanto que lo que Spiegel cuenta reúne los rasgos de una verdadera *Novelle*, que llega a ocupar casi un tercio de la obra. Desde un punto de vista psicológico, en tanto que Spiegel con su relato apunta certeramente a la codicia, como el apetito más desarrollado en el mundo capitalista, pero también al deseo erótico, como el apetito más reprimido en virtud de las normas de comportamiento de la sociedad burguesa.

La proyección en *Spiegel, das Kätzchen* de este presente burgués desde el que escribe Keller produce a su vez una profunda trastocación de sentido en otros elementos procedentes del cuento popular. Así, el premio por excelencia del cuento (también en *El gato con botas*), riquezas y hermosa princesa, se convierten ahora en sus opuestos: castigo, dinero maldito y fea bruja. Por lo que se refiere a la figura protagonista, el gato con botas había emprendido su aventura de modo altruista para ayudar a su amo y compensar así el desequilibrado reparto de la herencia. Spiegel, en un mundo burgués regido por el

²¹ Keller, *op. cit.*, 334.

²² Cf. Klotz, *op. cit.*, p. 241.

individualismo, sólo se ayuda a sí mismo para liberarse de la situación a que le ha conducido su extrema necesidad.

Ahora bien, con ello Keller hace de Spiegel una figura distinta a las de los demás habitantes de Seldwyla, incapaces de salir, como expone Keller en la introducción al ciclo, del círculo vicioso de un capitalismo parasitario e improductivo. De hecho, en la descripción que el narrador hace del gato al comienzo del cuento, nos lo presenta como una figura muy superior al conjunto de los habitantes de Seldwyla. Spiegel se caracteriza por su «Vergnügheit und Klugheit», caza ratones con «Vernunft und Mäßigung», «ohne sich durch den Umstand, daß diese Leidenschaft zugleich einen nützlichen Zweck hatte (...), beschönigen zu wollen und allzusehr zur Grausamkeit heinreißen zu lassen.» Esta medida y ponderación se combina con la desenvuelta naturalidad de sus aventuras amorosas, pues «als ein Mann von Grundsätzen» sabe muy bien «was er sich zur wohltätigen Abwechslung erlauben durfte». La naturalidad del instinto erótico del gato se traslada irónicamente al mundo humano, apareciendo como una sana y sabia moral natural que contrasta con la insana represión sexual de la sociedad burguesa, que contribuirá a la perdición de Pineiß. Spiegel posee en conjunto una saludable filosofía práctica del buen vivir en la que no aparecen ninguna de las lacras criticadas por Keller como características de los habitantes de Seldwyla. En algunos de los protagonistas de los otros relatos, estas lacras conduce a la destrucción, ya sea la propia (*Die drei gerechten Kammacher*) o la propia y la ajena (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*); en el conjunto de la comunidad de Sedwyla dan lugar, como se apuntaba más arriba, a un círculo vicioso de improductividad y parasitismo inalterado desde hace siglos. Spiegel, por el contrario, por medio de su astuto enfrentamiento con Pineiß y de su resuelta voluntad de salir del callejón sin salida en que se encuentra, consigue cambiar su situación mejorándola. Ciertamente, este cambio sólo le afecta a él, pero es más de lo que el colectivo de Seldwyla es capaz de hacer.

Keller, como ya se ha mencionado, ha situado el cuento de Spiegel al final del primer ciclo de *Die Leute von Seldwyla*, de modo semejante a Goethe, que había concluido sus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* con su famoso *Märchen*. En él, el clásico de Weimar planteaba, si bien en una dimensión utópica y abierta (el cuento constituye el final de la obra, sin que se regrese al marco narrativo), una solución a los problemas del presente plasmados en dicho marco narrativo ²³. Por su parte, Keller ha situado su cuento después de cuatro *Novellen* en las que ha narrado cuán problemático es el presente de la ciudad. Es decir, tras la exposición del presente sitúa la de un pasado en el que ese presente ya está implícito, y en la que la figura del gato se destaca como una alternativa diferente a la de esos dos tiempos. En ese sentido, como animal fiel a su naturaleza, no contaminado con una determi-

²³ Cf: Klotz, *op. cit.*, p. 127-137.

nada evolución social de los humanos, y también como protagonista de cuento, la figura de Spiegel adquiere, precisamente en esta posición final en el ciclo, una dimensión utópica, como una posibilidad abierta a un futuro diferente y mejor.

Conclusiones

De los análisis realizados del gato con botas, del Murr de Hoffmann y del Spiegel de Keller se desprendería a mi juicio lo siguiente. En los tres casos, la figura del gato goza de una identidad propia y una autonomía como figura literaria, que no se agotan en la función implícita que pueda tener con respecto al universo humano. Ciertamente, con distintos rasgos según el género y la época literaria. En el cuento de Perrault, tan próximo al modelo popular, como el protagonista altruista de una aventura encaminada a mejorar la situación de un desposeído, en un espacio temporal mágico, en el que animales y humanos conviven sin fronteras. En la novela de Hoffmann, como una fantástica y paradójica creación que, gracias a su condición gatuna, por un lado desvela cuán alejado de la verdadera naturaleza está el mundo burgués, y por otro introduce el impulso liberador de la naturaleza auténtica, presente en su animalidad. Y esto sobre el trasfondo de una sociedad burguesa que se está consolidando en base a la escisión del individuo, un tema, por otra parte, característico de la novela de la época moderna. En el cuento de Keller, por último, y con la trastocación de rasgos del cuento popular producida por el marco de la sociedad burguesa, aparece el gato como individuo superior que, a punto de sucumbir ante el principio del beneficio capitalista, utiliza astutamente los puntos débiles de este sistema no para entrar en el mismo juego, sino para liberarse de él. En un mundo en el que el individuo ha pasado a constituirse en mercancía, el animal ofrece una alternativa fantástica y utópica de transformación.

Los tres gatos tienen, pues, su propio perfil y su propio papel en cada una de las obras, lejos de la tipificación instrumental del animal en el género didáctico de la fábula. Ciertamente, dan que pensar e incluso se puede decir que cada uno de ellos presenta alternativas dignas de ser tenidas en cuenta por los humanos. Pero no quedan subsumidos pasivamente en esa función, como simples maniqués expositores de una enseñanza a modo de moraleja de fábula, sino que como figuras literarias plenas, autónomas y rebosantes de vitalidad constituyen un potencial en principio inagotable para la fantasía activa y el disfrute del lector.