

“EL LABERINTO”: EL ESPACIO ARTÍSTICO Y LA MUERTE EN UNA NOVELA CORTA DE ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ

POR

MICHELLE MARÍA ÁLVAREZ AMARGÓS
Universidad de Granma

La rapidez en la evolución de las ciencias y de sus resultados durante la Modernidad ha contrapuesto para el hombre muchas de las posibles relaciones entre los basamentos ideológicos de diferentes religiones y los descubrimientos científicos. La necesidad humana de tener un respaldo que le permita afrontar el fenómeno de la muerte ha facilitado que un mismo evento social pueda tener proyecciones totalmente diferentes y a veces concomitantes: una de ellas, de profunda búsqueda espiritual o religiosa; otra, de una refinada manipulación social por parte de la clase dominante, aspecto sobre el que ahonda la noveleta “El laberinto” de Alfonso Hernández Catá. Y es que la religión se erige, de manera general, como uno de los mecanismos empleados por aquellos en el poder tanto para difundir una determinada concepción del mundo entre las clases subordinadas, como para mantenerse unidas y lograr una hegemonía absoluta, a través de la ideología, sobre un grupo de fuerzas heterogéneas, todo ello mediante ideas comunes que respondan a los intereses dominantes fundamentalmente (Gruppi 2007).

Poco explorados han resultado tanto el espacio como el motivo de la muerte dentro de la literatura de Alfonso Hernández Catá. El primero ha sido asociado por tradición a cuestiones de pertenencia geográfica o cultural, simplificándose al lugar los múltiples aspectos a estudiar dentro de este subsistema narrativo. Sin embargo, no ha pasado desapercibida la fuerza que adquiere el espacio en su configuración literaria, tal vez producto de sus acostumbradas omisiones de la ubicación diegética, o del afán de insistir en las significaciones axiológicas establecidas por la sociedad, o por el énfasis puesto en la contraposición entre las comunidades principalmente ciudadinas y la singularidad del individuo. Incluso, en colecciones como *Los frutos ácidos*, donde se ubica geográficamente a los personajes, lo importante se centra en su implicación con los escenarios y el conflicto, resaltando así la universalidad de los mismos.

Tomando como base estos presupuestos, el presente trabajo realiza, a partir del método de análisis de contenido (Álvarez), un estudio de las relaciones entre el espacio artístico y el tema de la muerte en la novela corta “El laberinto” de Alfonso Hernández Catá para establecer los significados que desde este subsistema narrativo están latentes

en uno de los temas más recurrentes dentro de la narrativa del autor, y la influencia de las relaciones contextuales en su creación. El resultado de la pertinaz preocupación social del escritor puede verse reflejada en ese grupo de seres derrotados que llaman a la necesaria transformación del sistema de valores de una época.

Al ser limitado el acudir a una sola perspectiva de análisis para lograr una interpretación cabal de dicha relación, se integrarán, como el método antes enunciado propone, las herramientas de otras metodologías y teorías que nos permitan ampliar las posibilidades resultantes. Sin embargo, el principal basamento teórico lo constituirá la perspectiva del espacio presentado de Janusz Slawinski, quien lo concibe creado para la obra y en el que se interrelacionan el plano de la descripción, el del escenario y el de los sentidos añadidos, los cuales pueden considerarse: “tres procesos simultáneos de montaje, que son, en el fondo, manifestaciones de un mismo proceso semántico” (273). Mediante la estrategia intertextual, proveniente del método de análisis de contenido, será posible determinar los elementos que desde el espacio, y fundamentalmente desde el plano de la descripción, se vinculan al tema de la muerte; establecer las posibles tipificaciones del espacio y valorar el sentido en que son narradas. Las estrategias extratextuales propiciarán la necesaria contextualización de la obra y del autor, imprescindible para entender la incidencia de los patrones finiseculares hispanoamericanos en la experiencia de mejoría o empobrecimiento espacial del relato en relación con el tema de la muerte.

La novela corta “El laberinto” aparece por primera vez, junto con “La piel” y “Los muertos”, formando parte de la colección *Los frutos ácidos* que fuera publicada por la editorial Renacimiento en 1915. En esta recopilación, la cual tendría reediciones y variaciones posteriores, Alfonso Hernández Catá muestra la visión descarnada de uno de los tópicos más trabajados por la literatura de finales del siglo XIX e inicios del XX: la muerte, aunque estará enfocada, curiosamente, más hacia el fenómeno social que hacia el físico. En las tres noveletas predominará la visión crítica del escritor ante fenómenos que son muestra del desgaste en los valores de una sociedad donde la Modernidad ha dejado su huella. El hombre y lo “moralmente correcto” resultarán las cuestiones claves a diseccionar, solo que el creador lo hará desde tres perspectivas diferentes que proponen al unísono formas de marginación: la lepra, el mestizaje y la otredad espiritual. Las dos primeras son claras formas de exclusión social, la segunda, una superposición compleja de mundos y propuestas que sirven de punto de partida para, en “El laberinto”, reflexionar sobre los valores heredados y la búsqueda por parte del hombre de un lugar dentro de una sociedad que lo va segregando.

Para comprender la decisiva influencia del modernismo y del culto a la originalidad en el tratamiento de la temática de la muerte en la narrativa de Alfonso Hernández Catá, y específicamente en su novela breve “El laberinto”, se vuelve necesario analizar dos elementos que resultan esenciales para caracterizar la personalidad literaria de este autor: el primero estará dado por la relación, contradictoriamente complementaria, del

modernismo con la Modernidad; el segundo, por la peculiaridad de los rasgos adoptados por la narrativa catiana en su contacto con la Generación del 98 española.

A partir de considerar que la formación de la conciencia latinoamericana resulta un fenómeno progresivo, pueden parecer absolutos criterios como el de Iván Schulman que colocan la entrada de la Modernidad en América a partir de su independencia de España (127); sin embargo, es necesario reconocer que señales importantes de una nueva etapa se manifiestan en el naciente discurso identitario que recorre siglos de paulatina búsqueda de lo americano y también en el proceso de deconstrucción de un mundo impuesto y sistematizado por la metrópoli. Es innegable que la separación de España aceleró el proceso de autoconciencia sustituyéndolo por uno de ruptura – afianzamiento.

La Modernidad acentuaría en los hombres finiseculares la propensión vertiginosa al cambio, el cual estaría provocado, al decir de Hans Robert Jauss, por el acortamiento de los tiempos de validez de las épocas, estilos y escuelas artísticas. Asimismo, Jürgen Habermas le atribuye a la modernidad estética, pues considera que hay más de una, la necesidad constante de continuidad y ruptura.

El hombre ha perfeccionado la máquina y ya la naturaleza le parece conquistable; se ha vuelto dueño de sí mismo y desea cambiar lo hecho con anterioridad. En el pensamiento finisecular hispanoamericano comienzan a producirse cismas ya que el auge positivista decimonónico devino en un claro cuestionamiento a su racionalismo extremo al no ser capaz de dar respuesta a esa crisis de la sociedad. Entonces se empiezan a explorar teorías como el Evolucionismo y la Relatividad y a partir de ahí la religión, la fe, la moralidad y los valores del hombre entran en conflicto ante esta realidad en ruptura y su necesario reacomodo, produciéndose profundos estados de pesimismo y revisionismo crítico que no solo contrastan, sino que se integran a ese avance acelerado en la ciencia y la técnica.

Para Iván Schulman en el modernismo, como parte integrante de la Modernidad, emergieron dos discursos opuestos ideológicamente: uno donde quedarían modelados los símbolos del creciente poder burgués; otro como una tentativa de liberación del peso del discurso imperante, del que finalmente no pudo desprenderse sino que se amalgamó asumiendo, a pesar de no aceptarlos, sus símbolos predominantes. Esta proyección, continente de ambas perspectivas, se convierte muchas veces en abierta crítica a la crisis de importantes aspectos como la alienación del hombre moderno o la pérdida de la individualidad en un sistema mecanicista y reproductivo.

Otros investigadores se refieren a la proyección camaleónica de los discursos modernistas pues tienen en cuenta las divergencias entre el modernismo literario y el religioso,¹ al igual que la diversidad de estilos dentro de grupos e incluso dentro de un

¹ Al hablar sobre el modernismo religioso José María Martínez nos dice que “[...] en su conceptualización habitual, ambos modernismos y salvo en autores como Unamuno y Juan Ramón –y solo a partir de ciertas

mismo escritor en diferentes momentos creativos y también a la amplitud de las esferas que afectó el fenómeno² (127). Tal pluralidad se considera raigal en la conformación de la imagen híbrida de Hispanoamérica, siempre reinventada por sus escritores y donde la individualidad coherente de sus artistas se vuelve imprescindible dentro de su etapa fundacional.

Este culto a la originalidad, unido a la no sujeción a normas ni modelos prehechos y a la cardinal insistencia en la subversión ya sea ideológica o artística, está condicionado indiscutiblemente por lo emergente y dinámico de los procesos desarrollados a los diferentes niveles por la Modernidad, los que impidieron la consolidación no solo de un pensamiento lineal y homogéneo, sino la integración espiritual del hombre a su momento. Ver al mundo moderno como caos, como constante ruptura, es la resultante de las profundas escisiones en todos los órdenes, las cuales reconoce Iván Schulman:

Entre los mayores logros del Modernismo contamos, a más de los originales hallazgos expresivos en prosa y en verso, una profunda preocupación metafísica de carácter agónico que responde a la confusión ideológica y la soledad espiritual de la época [...] Junto al desmoronamiento de los valores aceptados como tradicionales, surge en la América positivista el desgarramiento espiritual e intelectual, que, al mismo tiempo que libera la mente de trabas y normas, crea un vacío, un abismo aterrador que las angustiadas expresiones de la literatura modernista reflejan [...] (Acevedo 17)³

Dentro de la obra de Hernández Catá, otro elemento importante, hijo o más bien hermano de la Modernidad, lo constituye el ansia por la novedad: el descubrimiento, la experimentación, el cambio constituyen las bases del mismo; lo ya consolidado y aceptado, deja de ser original, de ser “moderno”. Saúl Yurkievich identifica en esa voracidad cultural “la primera ruptura del confinamiento de las literaturas comarcanas, una actualización cosmopolita que sincroniza el arte latinoamericano con el de las metrópolis culturales [...] Avidéz de una cultura periférica que anhela apropiarse del legado de todas las civilizaciones en todo lugar y en toda época” (11).

Ahí, en ese afán de contemporaneidad, de futuridad, de paridad con el mundo desarrollado es cuando el modernismo crea los nexos con las primeras vanguardias latinoamericanas. No se deben circunscribir las diferencias entre ambos solamente a la

búsqueda de la identidad ni a la experimentación pues ya se ha visto cómo ellas formaron sus primeras expresiones en el modernismo, ni tampoco se puede concordar con que las vanguardias emergen como una reacción a él, el problema debiera enfocarse sobre las relaciones contextuales conducentes al cambio (Rodríguez). Es por ello que no puede valorarse la obra de un escritor, y menos la de uno tan prolífero como Alfonso Hernández Catá, a partir de periodizaciones absolutas ni estándares monolíticos.

Cuando el mismo creador, en el prólogo a *Los frutos ácidos*, apunta algunos elementos que matizan los límites genéricos de la novela corta como su afán de estar a la par del progreso, de la fugacidad del momento, de la multiplicidad de los cambios, por la variedad en el estilo y la calidad del producto acabado, sólo brinda elementos que reafirman la influencia de la Modernidad en su obra:

Si los nuevos cauces en donde la vida moderna se moldea, acentúan en vez de atrofiar en los lectores el gusto por la novelesca ficción, ninguna de las formas se pliega tan bien como esta de la novela corta a la exigencia de la rapidez, que es característica del progreso actual. Los hombres creen hoy no tener tiempo para leer obras voluminosas; las sollicitaciones de la vida son múltiples y aspiramos a pasar raudos de una a otra para prestar autoridad a la ilusión de que vivamos más. (Hernández Catá 8-9)

La urgencia del proceso modernizador, el cual aceleraría no solo los adelantos científico-técnicos, sino también el complejo sistema mundial de relaciones de explotación y subordinación, y acabaría desembocando, apenas sin transición, en grandes conflictos por el dominio hegemónico del mundo, se constituye en una razón de peso para que en la colección prime una sensación de desesperanza. En gran medida Alfonso Hernández Catá solo responde similar a los contemporáneos: “con estados de ánimo que traslucen una profunda decepción, al menos de los intelectuales y artistas. La fatiga de vivir, el ennui –término acuñado por Baudelaire–, el mal del siglo o la tristeza de fin de siglo, aparecen con harta frecuencia en escritos de la época” (Boroto 16). Sus obras muestran, además, serias preocupaciones éticas vinculadas a los avances científicos, a la alienación producida por la modernización y a la inutilidad de la guerra con sus pérdidas. Uva de Aragón reconoce al respecto:

El escritor cubano combinaba una vigilante conciencia estética, una inagotable voluntad de estilo, con ese sentido trágico de la vida y del arte, tan unamuniano, que lo llevaba a escoger temas transidos de dolor y a denunciar, aunque casi siempre de forma sutil y no panfletaria, cuanto consideraba injusto. Contra el militarismo, el auge del capitalismo y la burguesía, y el mal uso de los avances de la ciencia experimental se expresó con frecuencia. También con frecuencia denunció la violencia y en especial las guerras. (Aragón)

fechas– serían discursos paralelos cronológicamente pero no coincidentes, a no ser que los entendamos como integrantes de un *Zeitgeist* o espíritu de época”. José María Martínez: “Modernismo literario y modernismo religioso: encuentros y desencuentros en Rubén Darío” (42).

² Iván Schulman considera: “[...] en la labor de rebasar el concepto de modernismo se ha propuesto [...] la idea de su pluralidad; es decir, el concepto de varios ‘modernismos’ que dejaron sus huellas no solo en las producciones de una literatura elitista, sino en espacios diversos de la cultura popular: el baile, los campos de entrenamiento físico, el circo y las mascaradas” (127).

³ Iván Schulman: “El modernismo hispanoamericano” (citado por Acevedo 17).



Una nueva influencia a destacar en la obra de Alfonso Hernández Catá, ya enunciada por Uva de Aragón, lo constituye la Generación del 98, aunque este grupo en muchas ocasiones se haya percibido como una estética e ideología contrapuestas al modernismo hispanoamericano. Sin embargo, Roberto Fernández Retamar en su ensayo: “Modernismo, Noventiocho y Subdesarrollo” establece puntos de contacto entre ambos grupos a partir de su relación como culturas periféricas ante un mundo moderno que los ha ido dejando de lado. Excluir a los noventiochistas del modernismo, como una de las múltiples maneras de expresión que este tuvo, significaría retroceder al criterio excluyente de movimiento adjudicado por mucho tiempo y negar una buena parte de la producción no solo realizada por latinoamericanos, sino también por los españoles.

Para algunos autores la gran diferencia entre la literatura modernista y la noventiochista (en su división antagónica América - España), se encuentra en la forma de expresión: si bien una expresa su realidad a través de lugares exóticos o del cosmopolitismo, la otra se encarga de una introspección a través del predominio de los paisajes y costumbres... Pero, ¿no será que ambas expresan lo mismo mediante diferentes lenguajes? José Gaos dilucida esta comunidad determinando que ambas buscan las causas e intentan encontrar respuestas a la decadencia nacional y tratan de resolver los problemas de la constitución y reconstitución de la patria como operaciones en un mismo sentido (Fernández Retamar, 1998, 348). De la misma forma debe percibirse un segundo aspecto asociado a este: la evolución paralela del trasfondo ideológico de sus literaturas. Ambas primeramente esperaron encontrar en la realidad desarrollada, cambiante, moderna, la solución a los graves problemas de la decadencia o de la independencia; luego, irían al repliegue para reconocerse y, a partir de ahí, reinventarse en una literatura que no necesariamente tenía razón para ser similar, aunque perteneciera al mismo espíritu de época.

Aunque con el tiempo se han ido desterrando criterios falseadores del cosmopolitismo de Alfonso Hernández Catá y de su antagónica pertenencia a una u otra literatura, cada vez va resultando más natural integrar su españolidad literaria con el espíritu del cubano y sobre todo, con la visión del hombre hispanoamericano. Esto no establece necesariamente una diferenciación incompatible entre vida y obra, ni entre Cuba y España, de forma mayoritaria se percibe como una relación de complementariedad entre sus dos herencias y vivencias. El idioma, como una marca individual, resultaría tan solo otra manera de apelar al sentido de territorialidad ubicado, para Alfonso Hernández Catá, en más de un lugar. Gabriela Mistral lo resaltaría en la despedida al duelo del escritor: “El vocablo ‘hispanoamericano’ dobla su sentido esta vez al mentar a un varón que vivió los dos temperamentos y las dos costumbres en una fusión que fue admirable por consumada, por perfecta. Tal vez entre nosotros los escritores de la otra banda, fuese Hernández-Catá el único que conoció el hispano-americanismo cenital por la saturación cabal de los dos módulos raciales” (Barrio).

Muchas pueden intuirse como razones que sobrepasan la herencia paterna o la comunidad en el lenguaje. Ha de recordarse que Cuba era todavía una colonia española

en los primeros años de vida del autor y que los rezagos del coloniaje no desaparecieron instantáneamente en la sociedad con el surgimiento de la República. Asimismo es importante reconocer que la formación literaria de Hernández Catá se produjo en una España donde residiría posteriormente por varios años y establecería naturalmente fuertes lazos con su intelectualidad, en un contexto de revistas y bohemia literaria (Álvarez).

Uniendo todo estos elementos, resulta solo una consecuencia natural que el escritor haya escogido no solo un tema que resultaba original dentro de la literatura modernista, sino que lo haya ubicado en una España sumida en una profunda crisis política y cultural luego de la pérdida de sus últimas colonias americanas. Estos serán algunos de los subtextos culturales manejados por Alfonso Hernández Catá en su noveleta “El laberinto”, la cual, a pesar de la aparente sencillez en la historia narrada: la seducción y abandono de una joven costurera devenida en actriz, articula en su sintaxis una serie de elementos que coinciden en hacer del espacio su mecanismo rector y van delineando el cómo son integrados en la narrativa catiana las diferentes influencias culturales que conformaron la original personalidad literaria de este valioso escritor cubano.

Ricardo Gullón en su artículo titulado “Espiritismo y modernismo” (Gullón) añade un aspecto importante en la consolidación del fenómeno ultraterreno y es el referido a la necesidad, por parte de los escritores de la época modernista, de transportarse a un mundo “otro”, más allá de creer o no en la vida sobrenatural, para alcanzar estados de exaltación creadora. Por su parte, Ramón Luis Acevedo identifica en la crisis filosófica y existencial modernista, la causa de su inclinación hacia la búsqueda esencial en un mundo mágico, dada por muchas variantes religiosas como el ocultismo, el espiritismo, el orientalismo, la teosofía, etc. Oportunamente señala: “[...] Se encuentran vacilantes entre una explicación natural, racional de la realidad y la admisión de la existencia de dimensiones misteriosas y sobrenaturales” (111). Estos por no quedar fuera de los aires que corrían; aquellos por fe verdadera, en algunos casos exagerada, o tal vez, intencionadamente ingenua; y otros dentro de un juego de apariencias que los lleva a negar o burlarse de sus propias creencias, reafirman la existencia de una preocupación latente que los impulsó a explotar lo misterioso, lo milagroso, lo oscuro, lo ultraterreno como partes de una temática epocal.

Muchas son las razones para que tanto en Cuba como en España, sociedades con profundas dificultades en todos los órdenes al finalizar el siglo XIX, el espiritismo alcanzara grandes niveles de aceptación. Pablo Guadarrama y Miguel Rojas indican su difusión no solo entre las masas empobrecidas e incultas, sino el gran arraigo alcanzado entre los intelectuales de la época (105). Factores como la globalización de muchos de los proyectos de la Modernidad, el sincretismo religioso y en gran medida el resquebrajamiento del catolicismo, producto de la rapidez en los cambios políticos, sociales y científicos, causantes de serios cuestionamientos sobre la fe y el hombre, facilitarían la expansión



de todas estas creencias esotéricas y harían coexistir variantes tan disímiles, e incluso geográficamente arraigadas, como el espiritismo de cordón y el científico.

En España, también a partir de mediados del siglo XIX, comienzan a cobrar auge los estudios sobre fenómenos espiritistas como las mesas giratorias y parlantes. Desde esa época aparecen publicados en varios diarios (González de Pablo) análisis desde diferentes perspectivas científicas destinados a demostrar las proporciones adquiridas por el fenómeno y con la finalidad de probar lo verídico de su existencia. Eso facilitó, a la vez, que se dieran la mano en múltiples ocasiones la fe verdadera y la manipulación, la creencia y la credulidad, resultando difícil discriminarlas y propiciando una serie de invenciones técnicas volcadas tanto a demostrar como a timar.

Ricardo Gullón nos refiere la entrada del espiritismo a una España de profunda raigambre católica y la satanización por parte de su principal Iglesia de la creencia que, en palabras del canónigo Vicente Manterola, perseguía: “[...] la destrucción completa, radical, de todo el dogma católico” (Gullón 90). Sin embargo, ellos partían también de presuponer su existencia e incluso aquellos escritores que lo desdeñaron como Menéndez Pelayo se vieron obligados a detenerse para analizarlo por la amplitud de su articulación. A pesar de ser materia de las experiencias poéticas de una gran cantidad de autores modernistas, no todas las obras que se inscribieron en este tema, según reconoce Gullón, alcanzaron el mismo relieve, aunque resultó un terreno fértil para producir literatura desde los más insospechados géneros.

Valiéndose del espiritismo como un fenómeno más cultural que religioso, en “El laberinto”, Alfonso Hernández Catá recrea las dos primeras décadas de una España abierta a la modernización, al cambio, y donde se funden los adelantos científicos con las tradiciones más arraigadas. Sin embargo, persevera el trabajo del autor con la nominación de lugares pues, a pesar de no ser el único territorio donde radican los personajes, un Madrid cambiante aparece mencionado solo como una pincelada o va develándose poco a poco a través de algunos sitios como la Moncloa o la Plaza de la Armería. Regresa entonces la forma catiana de no nombrar los lugares para universalizar los conflictos y así mantener su interés sostenido sobre la burguesía como clase social a diseccionar.

A pesar de estar siempre presente la razón del “otro”, no es objetivo de la noveleta hurgar en la vida de ultratumba, ni siquiera debatir los supuestos del espiritismo, solamente propone un grupo determinado de cuestionamientos que atañen a su validez como fenómeno y a los fundamentos sociales de las creencias del hombre.

Lo común del asunto presentado en la trama hace sobresalir subtemas más importantes como el ya mencionado espiritismo, el eterno retorno, la corrupción, la doble moral y la falsa misericordia, intención reveladora del autor, quien no solo utiliza la noveleta para cuestionar los cánones burgueses, sino que trabaja en una evolución siempre creciente de la estructura interna de la historia.

El texto se encuentra dividido en nueve secciones, designadas a través de números romanos. En cada una de ellas se percibe claramente un propósito independiente, pero anudado en algún punto a las demás. A partir de las funciones que cumplen dentro de la diégesis, podrían delimitarse las tres primeras partes como la exposición de la trama: allí se situarán a los personajes en el espacio y quedarán establecidas sus relaciones internas; el nudo, marcado por las otras cinco, posee numerosos puntos de tensión y de distensión determinados por los obstáculos que deberá vencer el protagonista; y en la novena sección se situarán el climax y el desenlace, cierre ya de las transformaciones de nuestro personaje, apertura preñada de posibilidades para un nuevo recorrido.

“El laberinto”, denominación eminentemente espacial de la noveleta, nos remite a la polivalencia semántica de un signo constituido en un arquetipo espacial y que se anuda al desenlace de la misma para devolvemos su propia imagen enunciada cuando el narrador, proyectando los pensamientos de la joven protagonista, nos dice: “Y su vida se le apareció como uno de esos complicados laberintos en los cuales, después de dar vueltas y vueltas, nos encontramos otra vez en el mismo punto de partida” (Hernández Catá 21). El título de marca nominal, reafirma mediante la elipsis verbal, la gran carga simbólica asociada a semas como “revelación” o “complejidad”. Ese mismo carácter nominal le da un valor representativo, objetivo, que asume connotaciones verbales al ser asociado a los semas “acción” o “recorrido”. Es este uno de los motivos identificado por Slawinski dentro de los universales espaciales arquetípicos (Slawinski 270) y está anudado, sin lugar a dudas, al sentido posterior de la diégesis asociado al descubrimiento.

El laberinto, por lo incierto de su destino final y las circunvoluciones, significa en esta obra la muerte; su opuesto, lo real, lo directo, lo recto, se asocia a la vida. Tradicionalmente vinculado a la vida en el sentido de un recorrido azaroso por sus innumerables e inesperados giros, en esta noveleta el laberinto adquiere nuevos significados pues, cada obstáculo al que se debe enfrentar la protagonista de la historia, la empuja hacia un nuevo inicio donde le será obligatorio revisar sus conceptos y cambiarlos para encontrar en la simplicidad de esa nueva vida un camino equivalente al de la muerte, que en sí es para ella la transmutación a una nueva forma de vida, sencilla y lineal:

Prefería la ternura vaga del viejo, el constante terror de oírle decir que su madre muerta vivía con ellos y compartía su mesa y tomaba puesto junto al brasero en las veladas invernales [*sic*] (Hernández Catá 26 - 27).

[...]

En las tiendas para donde bordaba, hablaba poco; al principio otras muchachas dicharacheras ó ligeras eran preferidas [...] pero lentamente aquellas preferencias se iban trocando, y los bordados más finos, los más productivos, los más fatigosos también, tenían que esperar á que Luisa terminase otros ya encargados [...] [*sic*] (Hernández Catá 27)

[...]

Y Luisa no tuvo miedo como antaño; ahora tenía ante sí toda la vida, ahora no le repugnaba creer que todo ideal pudiera haberse quedado detrás de ella y venir de los muertos.



[...]

Y como creer era hacer su pérdida menos absoluta, y como su alma estaba necesitada de abrevarse en una fuente de consuelo, Luisa creyó.

[...]

Luisa las plegó y salió. Ya en la calle [...] se puso á recordar la primera vez que había ido a aquella tienda [...]; luego pensó en otra noche, en la anterior al día de su entrada en el teatro, cuando al entregar el bordado creyó que no volvería a entrar allí nunca más... [sic] (Hernández Catá 1915, 106 - 108)

Por ello, el recorrido del personaje protagónico, Luisa, parte de una existencia concebida en relación con la “no vida” y representada en la correspondencia ausencia-presencia de la madre muerta, mezcla de añoranza, deseo, bienestar ido, lo que la arrastra en una instintiva ansiedad por conocer, por alejarse, desencadenante de los sucesos de la trama. Pero los obstáculos a los que se enfrenta y que en muchas ocasiones la sobrepasan, la regresan, a través de la muerte de su hijo, a la noción de otredad, esta vez deseada, donde concluye y a la vez recomienza su recorrido semántico como personaje. El ciclo es un presupuesto filosófico reaparecerá como otra constante dentro de la narrativa de Hernández Catá (Cabrera) y es resultado, igualmente, del proceso modernizador y del pesimismo epocal.

Luisa mantiene el contorno de mujer fuerte, apasionada, común en otras producciones de Alfonso Hernández Catá. Esta joven protege su concepción de familia de los prejuicios determinados por la sociedad: cuida y sostiene económicamente a su padre, aunque se siente aprensiva de sus creencias; encuentra mecanismos para enfrentarse al protector rico que la acosa; sin desearlo muta el rol de esposa en amante al asumir no solo el abandono, sino al resguardar a su nonato hijo; y sobre todo, tiene una visión clara del escenario de hipocresías sociales urdidas a su alrededor. De manera curiosa, es concebida como un personaje emocionalmente frágil, susceptible a los cambios, a las mentiras, temerosa de la vida ultraterrena considerada real por su padre. En el esquema actancial donde Luisa es el sujeto se produce una singular correlación de las fuerzas. Tanto oponente como ayudante tendrán a su vez una duplicación subordinada: el *Huesos* colaborará activamente con don Santiago y Semprúm acompañará a don Emilio. Aunque las acciones de don Santiago están encaminadas a entorpecer el rumbo determinado por Luisa, en gran medida definen el sentido de sus acciones de manera meliorativa. Al contrario, don Emilio es ayudante por omisión, ya que su anulación como personaje facilita el recorrido de su hija como sujeto actancial. El objeto deseado, más que Felipe Blanco, resultan la libertad, el amor y sobre todo, la objetividad del mundo que él representa, el cual está fundado en la irrealidad de la escena y de los personajes encarnados. El sistema de don Santiago, estrechamente vinculado al de Luisa, lo supera por momentos en profundidad ideológica. Tendrá al sexo y al poder como objetos deseados, ambos parte de una oposición irreconciliable. El *Huesos* funcionará como ayudante al ser la

vía para alcanzar una de las partes anheladas. La sociedad fungirá como la dualidad destinador – destinatario ya que es la encargada de otorgar o sancionar con respecto a la axialidad inherente a los objetos en su relación con los sujetos. En las relaciones entre los sistemas actanciales se establecerán oposiciones claras entre “el bien” y “lo considerado como bien”, oposiciones que guiarán muchas de las estructuras de esta narración y siempre estarán condicionadas por la sociedad y sus prejuicios.

Todo este complejo sistema trabajará sobre el eje semántico objetividad – subjetividad, movilizador de la trama y en el cual el narrador será el encargado de difuminar las fronteras. Desde su posicionamiento extradiegético cuenta la historia de una manera singular, focalizando a los personajes, adjetivando intencionalmente sus acciones, marcando las irregularidades de las relaciones entre los mismos. Es importante señalar un punto común de este narrador con el del cuento “Noventa días”, también de la autoría de Hernández Catá: ambos asumen claras poses teatrales y a pesar de no intervenir nunca en las diégesis, establecen una relación directa con el narratorio a partir de los cuestionamientos y reflexiones sugeridos.

La mayor carga semántica de la historia recae sobre la relación entre los personajes y el espacio: los primeros se encuentran determinados no solo por el lugar que circunstancialmente ocupan, sino por el que el narrador les ha definido como propio. Mediante la función simbólica de la descripción, el texto logra caracterizar los ambientes de la historia, las interioridades de sus caracteres y los dobles de sus acciones. Para ello Catá suele recurrir a las oposiciones cromáticas en la creación de escenarios como “ambiente para fenómenos de otro orden: acontecimientos, personas, vivencias” (Slawinski 279). Es así que las calles por donde Luisa huye desesperada de don Santiago van a ser oscuras y laberínticas; en oposición, el nuevo hogar creado para su hijo, se ilumina poco a poco, al adquirir tonos de nido.

En el plano de la descripción, existe una definida intención de manejar el cromatismo a partir de las dicotomías occidentales asociadas a los semas vida – muerte: totalmente negro será el lugar donde se realizarán las sesiones espiritistas de don Emilio, pero también donde don Santiago y don Manuel (*Huesos*) planearán engañar a Luisa; oscura será la opulenta casa de don Santiago. El teatro, curiosamente llamado El Dorado, lugar de la seducción y el abandono, desde un inicio le pareció a Luisa “frío y penumbroso”, “la poca luz filtrada al través de la cúpula, ponía un claror sepulcral en el paraíso y en los palcos [...] Por mucho que el sol luciese fuera, tenía siempre allí la impresión de un día triste, nublado...”; y finalmente, cuando su hijo muere, se hace necesaria “una buhardilla más humilde”, “frío”, “los cortinajes negros”, “hablar en la oscuridad con los seres invisibles”, “los días eran arduos, pues la luz es refractaria a las quimeras; pero por las noches la familia se completaba por virtud de la fe”.

El contraste cromático, recurso compositivo empleado por excelencia, puede verse desde una perspectiva macro, es decir, a nivel de las secciones que componen



la historia, o una micro, a nivel de las diferentes lexías y sintagmas que introducen no solo una gradación, sino que articulan entes semánticos. Estas descripciones aparecen rodeando al texto desde pequeñas dosis distribuidas a lo largo de las diferentes acciones o en secciones totalmente volcadas a situar contextualmente a sus personajes. En la dicotomía vida-muerte: el blanco se identificará con la espiritualidad y la pureza; el negro, con la podredumbre y la corrupción.

En la perspectiva macro se podría establecer una comparación cromática entre los recuerdos borrosos que acompañan a Luisa y que son una proyección del estatus deseado, o de su sentimiento de insignificancia ante la vida, propio de la alienación del hombre en la sociedad moderna:

... recordaba *confusamente* una casa familiar, *no sabía* en qué sitio; *recordaba* el aparador, *las bandejas de plata* de donde *el sol arrancaba manchas luminosas* que iban a *caer, temblando*, sobre las paredes; recordaba *una vitrina* con *miniaturas, armarios llenos de ropa blanca* que, al abrirse, exhalaban *fragancias de membrillo*; y recordaba, sobre todo, una figura de *facciones borrosas*, pero de *ademanos inconfundibles*...

[...]

... *Bordar, bordar, bordar*: he aquí su vida. “¿Cuántos estantes, cuántas tiendas, cuántos almacenes podrían llenarse con lo que he bordado?”, se preguntaba con *cándida* hipérbole; y para mortificarse más, *imaginaba inmensos rimeros de ropa* y se veía a ella misma, *minúscula, microscópica*, como *una mosca* junto a una *montaña de nieve, perdida* bajo tanta *albura* (Hernández Catá 22-24).

Todos los motivos subrayados en los fragmentos provocan la sensación de pequeñez, de duda, de irrealidad, incluso los verbos que acompañan estos momentos descriptivos repiten la idea de sistematicidad y enajenamiento a través del manejo discreto, pero correcto, de la transparencia y el blanco. Ocupando una posición totalmente antagónica se encuentra el pequeño salón preparado por don Emilio para los rituales espiritistas. Allí será donde don Santiago y el *Huesos* ejecutarán sus engaños:

... Mediaba *la tarde*; *sombras pesadas* comenzaban a *derrotar* poco a poco la *escasa luz* que entraba por una *lucerna* abierta *en el techo*. El techo, paralelo a la vertiente del tejado, formaba un ángulo que *sugería* la idea de *un ataúd*; una *mancha negra* de contornos *irregulares* indicaba el lugar *habitual* del quinqué. *Sin marco*, sujeta a la pared por cuatro alfileres, *una oleografía* de sir William Crookes *se destacaba violentamente del blanco de la cal*. En un estante destacábanse, entre *varios números polvorientos* de una revista de Boston, varios folletos de Russel Wallace, de Oxon, de León Denis y de Schuré, y una obra en varios tomos sobre el espiritismo y el fakirismo occidental. La estancia, aunque *pequeña*, estaba *dividida* en dos: el lugar donde estaban los visitantes y *otro espacio más chico, velado por negros cortinones* que bajaban desde el plafón hasta tocar *los ladrillos desunidos* del suelo. Don Emilio se dirigió a sus amigos en *voz baja, velada y misteriosa* (Hernández Catá 17).

Muchas de las referencias dentro del texto nos hablan de pobreza, de ficción y de oscuridad, asociadas naturalmente a la correlación muerte-negro. Resulta curioso, sin embargo, que dentro de la misma muerte exista una oposición manifiesta: cuando los personajes la manipulan en dependencia de sus intereses (negro), cuando creen fervientemente en la otra vida (blanco). Durante toda la trama siempre resalta la necesidad de don Emilio de socializar su creencia, de acreditarla para hacerla menos ingenua, y esto aparece reflejado en la ambientación espacial de la habitación antes descrita donde a cada paso hay una dosis de lo “esperado”, enfatizada mediante imágenes de representantes del espiritismo científico o de sus libros: la intención es clara, los cuadros no son para don Emilio, las revistas polvorientas que nadie hojea tampoco, las interminables discusiones con Semprúm solo son componentes de la disyuntiva entre la fe verdadera y su manipulación, entre la creencia y la credulidad. Entonces resultará esta la función en la obra de don Emilio, él será el mediador, la frontera (asúmase este término despojado de toda connotación de duda) en el eje vertical, entre los vivos y los muertos.

El carácter laberíntico en la sintaxis de la obra estará dado por la superposición de los espacios y las constantes transgresiones de los personajes. En el eje horizontal, donde los espacios están diseñados en oposición, se definen dos grandes focos semánticos: la casa tendrá un valor transicional, asociado a la errabundez, pero siempre como núcleo de la familia; el teatro, en cambio, dimanará dos grandes espacios: fuera y dentro del escenario. El primero estará conformado por el camerino de Luisa y la sala donde don Emilio la espera, ambos diseñados en el plano de la realidad. El escenario, en cambio, se dividirá a su vez en dos entes paralelos: el real, dado por los actores fuera de la caracterización y el ficticio, por los personajes ya representados. Para nuestra protagonista el teatro adquiere múltiples significaciones: será un punto de exposición, también funcionará como fuente de la ficción y constituirá su experiencia del mundo real. Para el desarrollo de la trama, el personaje de Luisa está delineado a partir de la confluencia de ambos ejes espaciales, un mundo la mayoría de las veces bipolar donde convergen recuerdos y realidades, hombres y espíritus, actores y personajes, ambos ejes englobantes de la dicotomía objetividad – subjetividad.

La duplicación de los espacios estimula la cualidad laberíntica del escenario al convertirlo en “una especie de enigma, o sea, un llamado a descubrir un único ordenamiento justo” (Slawinski 285). Una de las violaciones espaciales determinantes dentro de la trama se produce cuando Luisa es seducida por el personaje que interpreta Felipe Blanco quien, al traspasar el espacio ficticio donde es representada la obra, asciende al camerino de la joven (es importante marcar este hecho de ascender a la buhardilla como proyección de alejamiento de las representaciones mundanas) y logra consumir el engaño que ya una vez, en el espacio real, había fracasado.



[...] Una tarde, en vez de ir a pasear por las afueras, anduvieron por las calles solitarias. Luisa creía que iban al azar, pero de pronto Blanco se detuvo ante un portal y la invitó:

– ¿Quieres que subamos? Verás mi casa... Es sólo un momento.

– ¡No, no!

Con percepción instantánea Luisa vió el peligro; recordaba el nombre de la calle en que Felipe vivía, y no era aquella... Bruscamente desasíose de su brazo y siguió de prisa; Blanco la alcanzó; continuaron largo espacio juntos, sin hablar.

[...]

Una noche, al fin, inesperadamente, mientras las compañeras estaban en escena, vió aparecer a Felipe en la puerta de su cuarto... Y no hubo palabras, no hubo disculpas, no hubo súplicas; apenas si hubo resistencia. Fue la triste e invariable historia de la seducción. Si Felipe Blanco hubiera ido con su traje de todos los días, con su personalidad real, la pobre Luisa habría sabido repelerlo; pero fue con el bigotito postizo y con el traje del retrato; era el héroe de la obra de gran éxito; eran la poesía y el amor los que entraban con él sirviendo de cómplice al hombre brutal avasallado por los sentidos [...] [*sic*] (Hernández Catá 1915, 75 - 76).

Siguiendo las propuestas de Lotman sobre los subtextos culturales y el análisis hecho por Pedro Luis Barcia (Barcia) de su relación con el espacio, Luisa, en un subtexto dinámico, se mueve en un *continuum*, por tanto se halla impelida por la realidad a vencer sus temores, sus fronteras, a ir siempre hacia un “afuera” que rompa con la monotonía de su hoy sistémico, repetitivo, igual a “aquellas puntadas monótonas e interminables, como su vida...” (Hernández Catá 75). Desde la caracterización axiológica del subtexto estático, todo lo experimentado la obliga a transformarse física y espiritualmente: entrará al teatro como un afuera necesario para identificarse, para encontrarse, pero también para romper con el ciclo que la ha transformado en un autómatas. Sin embargo, no será más que otra falacia pues se reencontrará con la monotonía y la hipocresía enemigas de las utopías y la apertura vista en el teatro regresará ahora percibida como una prisión al ser seducida y abandonada. Tener a su hijo la volverá a empujar a un “afuera”, aunque esta vez ya no resultará ajeno, sino propio, deseado; perderlo significará el reencuentro con lo ajeno ya desde un “adentro” que la obligará a iniciar su vida con un ligero cambio... la apertura hacia un “otro estado” donde trastocará sus conceptos: lo que es propio, dentro y posible se convierte en un afuera, extraño y deseado. Es decir, en el mismo ciclo se produce un intercambio de semas en el cual lo espiritual-ajeno se convertirá en lo espiritual-propio, desde un inicio la transformación anhelada.

El tiempo, como cuarta dimensión del espacio, convierte la búsqueda del lugar ansiado en una verdadera utopía circular. En realidad, el autorreconocimiento y la necesidad de encontrar dónde perpetuar sus anhelos son para Luisa un motivo de constante movimiento y evolución, sin embargo, este espacio utópico es realmente inalcanzable pues solo el ayer y el futuro estarán cargados de idealidad y nostalgia, y al ser recreados

en un espacio tópico se actualizan semánticamente, perdiendo sus encantos y obligando al personaje protagónico a perfilar otro hoy diferente.

En fin, si hay algo que espacialmente identifica a la muerte en esta noveleta es su carácter liberador, pues no es vista como acabamiento, sino como una mutación a un estado mejor donde se gana en autenticidad y autorreconocimiento. Es por ello que es tan revelador el final de esta historia de transgresiones y duplicaciones espaciales que concluye en la confluencia del eje vertical en la casa, espacio del horizontal, las cuales acentúan el carácter laberíntico del texto. A encontrar ese camino se reduce el componente simbólico del espacio “laberinto”: encontrar el camino, será dar con la solución, con la respuesta, se descubre en uno mismo o en el develamiento de nuevas verdades, ambas caras de una misma razón. En esta noveleta el sentido del laberinto responde también al sentimiento de alienación producto de la rapidez en los adelantos propugnados por la Modernidad, así como a los conflictos bélicos y crisis espiritual que hacen de este texto una crítica a ese hombre que la sociedad ha ido creando/rechazando y que se refleja en la oposición diseñada en los modelos actanciales. También resulta importante el trabajo con las oposiciones cromáticas como otra forma de acentuar conflictos, de influir en los significados. Igualmente, la evolución del personaje protagónico, siempre creciente y en ruptura, nos obliga a centrarnos no solo en un debate entre religión y racionalismo, sino acudir a qué es lo esencial e importante para el hombre y a cómo eso responde a los valores propugnados por la sociedad.

Tiempo de Modernidad preñado de experimentos, de cambios, de rapidez; preocupación del hombre por su destino más que por su procedencia; la ciencia como timo, la ciencia como respuesta: cuestionamientos iniciados por el narrador, ficción arquitectónica trabajada con perfección en la noveleta, quien los establece como polémicas reflectoras del rumbo incierto de la Modernidad española: sea el Huesos probando a sabiendas el falso talentómetro en don Santiago, sea la perspectiva aún colonizadora de este último recordándonos una América de exiliados en busca de riquezas y como patio trasero de España, sea la pérdida irremediable del hijo, a pesar de los adelantos de la ciencia, todo se ofrece como el mosaico de una sociedad hipócrita e inmisericorde que sigue respirando en las espaldas de los hombres, que no busca sus razones, sino que los obliga a alienarse, que impone leyes morales, que los compele a asumir poses, que se siente en el derecho de juzgarlos. Y toda esta red de significaciones logra representarlas Alfonso Hernández Catá a través de la descripción como herramienta delineaadora de los personajes, de la creación de los escenarios sobre los cuales proyectar su provocativo accionar y de revalorizar esos significados propios del término “laberinto” que cobra nuevos sentidos al contextualizarse.



OBRAS CITADAS

- Acevedo Marrero, Ramón Luis. *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2002.
- Álvarez Álvarez, Luis y Juan Francisco Ramos Rico. *Circunvalar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2003.
- Álvarez Amargós, Michelle María. “Los muertos: Un acercamiento al motivo de la muerte a través del tiempo, el espacio y los personajes en la novela catiana”. *Tonos Digital* <www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/.../238> 10 mayo 2011.
- Aragón, Uva de. *Alfonso Hernández Catá. Un escritor cubano, salmantino y universal*. Capítulo IV: Pacifismo. Salamanca. Departamento de Ediciones y Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1996.
- Barcia, Pedro Luis. “El espacio literario: su configuración en Adán Buenosayres”. *Revista de Literaturas Modernas* 33 (2003): 7 - 28.
- Barrio, Adis. “En memoria de Alfonso Hernández Catá”. Partes I y II. *Cubaliteraria*. [en línea]. Cuba: UNEAC, 2005. <<http://cubaliteraria.cu>> 10 mayo 2008.
- Boroto, María Antonia. “La última ilusión”. Estudio temático de las crónicas de Julián del Casal”. Tesis para optar por el título de Máster en Cultura Latinoamericana. Camaguey: Universidad de Camaguey, 2002.
- Cabrera, Rosa María. 1986 “Símbolos y claves en los cuentos de Alfonso Hernández Catá”. Centro Virtual Cervantes. AIH. Actas IX (1986).
- Fernández Retamar, Roberto. “Modernismo, noventiocho, subdesarrollo”. *AIH*. Actas III. Centro Virtual Cervantes (1998): 345-353.
- González de Pablo, Ángel. “Sobre los inicios del espiritismo en España: la epidemia psíquica de las mesas giratorias de 1853 en la prensa médica”. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* LVIII/2 (julio-diciembre 2006): 63-96.
- Guadarrama, Pablo y Miguel Rojas Gómez. *El pensamiento filosófico en Cuba en el siglo XX: 1900-1960*. Ciudad de La Habana: Editorial Félix Varela, 1998.
- Gullón, Ricardo. “Espiritismo y Modernismo”. Iván Schulman: *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Editorial Taurus, 1987. 86-107.
- Habermas, Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto”. *Punto de Vista* 21 (agosto 1998).
- María Martínez, José. “Modernismo literario y modernismo religioso: encuentros y desencuentros en Rubén Darío”. *Cuadernos del CILHA* 10/11 (2009): 100-118.
- Schulman, Iván. “Vigencia del modernismo: concepto en movimiento”. *Temas* 18-19 (julio-diciembre 1999): 126- 133.
- Slawinski, Janusz. “El espacio en la Literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”. *Textos y contextos* (Tomo II). Desiderio Navarro, compilador: Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1998.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1976.

