

## “El confesor de monstruos”: Alfonso Hernández Catá y el gótico

Sandra Casanova-Vizcaíno

*University of Pennsylvania*

“¿Cómo, al repasar la serie de monstruos familiares de la ciudad, había omitido éste?”  
Hernández Catá, “El confesor de monstruos”

### I. Introducción

En este artículo abordo la narrativa del escritor cubano, Alfonso Hernández Catá (1885-1940), a partir del gótico entendido como “the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves” (Punter 1). En los cuentos del escritor cubano, además, hay un destacado énfasis en lo prohibido, en la locura, en lo monstruoso, lo siniestro y grotesco, y, sobretodo, en la posibilidad de generar miedo. En la nouvelle “Los muertos,” (*Los frutos ácidos*, 1915), y en el cuento “En la zona de sombra,” (*Manicomio*, 1931), estos elementos aparecen ligados a la representación del cuerpo leproso. Es decir, en estos relatos el horror, lo grotesco y lo siniestro se manifiestan en el cuerpo enfermo que se ubica inicialmente al margen de una estructura social representada en la clase burguesa pero, también, en los médicos y en la fuerza policial, agentes del orden encargados de regular el descontrol biológico y social que representan los enfermos. No obstante, la amenaza y la eventual entrada de estos cuerpos en el relato, provoca la desestabilización del orden y del control establecidos en espacios como la ciudad o la casa.

Propongo, entonces, que lo monstruoso en ambos relatos funciona como una enfermedad contagiosa que se transmite a través del contacto, en ocasiones sexual, entre el cuerpo deforme y el cuerpo perfecto del personaje o del narrador que percibe y desea o rechaza al leproso. Ese contagio, a su vez, supone la alteración de algún elemento de la narración, como la imposibilidad de finalizar coherentemente la trama debido, precisamente, a la entrada de lo monstruoso-

inefable en el relato. Es decir, en los cuentos de Hernández Catá se produce una entrada del horror-grotesco cuando hay una transgresión del límite, ya sea el corporal o el formal.

La crítica a la obra de Hernández Catá, hasta el momento, sigue siendo escasa e incompleta.<sup>1</sup> A pesar de la presencia de varios elementos del gótico en su obra –como los niños deformes, las mujeres histéricas, los hombres desquiciados, los seres monstruosos, las casas encantadas, los fantasmas, entre otros<sup>2</sup>– éste no ha sido considerado como la estética o la estrategia literaria mediante la cual Hernández Catá construyó un proyecto literario que privilegia la representación del cuerpo como el lugar donde surgen el horror y el terror.

Considero, por tanto, la obra de Hernández Catá, un esfuerzo por inscribirse en una tradición literaria hispanoamericana en la cual la representación del cuerpo (bello y/o grotesco), la enfermedad, la sexualidad y el crimen tienen central importancia. En su ensayo sobre la literatura modernista, Gabriela Nouzeilles apunta que “la enfermedad fue una de las maneras de imaginar y legitimar la especificidad de la práctica artística en el contexto de la modernización acelerada del continente” (295-96). La representación de la enfermedad en la narrativa de Hernández Catá coincide, igualmente, con las propuestas científicas de la etnografía de Fernando Ortiz y el naturalismo literario de Carlos Loveira o Miguel de Carrión preocupadas con el estudio y la representación, respectivamente, del cuerpo, la enfermedad o las clases sociales.<sup>3</sup> No obstante, mientras que las novelas naturalistas de Loveira o Carrión están marcadas por “los temas ideológicos” como “la mujer, los obreros, la injusticia, los hijos bastardos, la ignorancia, la

---

1 La misma se plantea, principalmente, desde el psicoanálisis (Meruelo 1973; Fernández de la Torre 1976), el modernismo (Clavijo 1996; Martínez Arnaldos 2001), lo fantástico sobrenatural (Febles 1977), la teoría queer (Fowler 1998; Bejel 2000; Mejías-López 2007; Hernández Catá 2009) y, más recientemente, el orientalismo (López-Calvo 2008).

2 Como en “Los monstruos,” “Casa de novela,” “Aquel espejo,” “Otro caso de vampirismo,” “Los chinos,” “Interiores,” “Atentado,” “Los ojos,” entre otros.

3 Sobre la relación entre el gótico y la ciencia, ver el texto de Fred Botting, *Gothic* (1996).

corrupción” (Molina 172), en los relatos de Hernández Catá hay un énfasis en el horror y el terror logrado por medio de la representación de lo grotesco, pero también, de la transgresión que alterará de alguna forma las dimensiones espacio-temporales.

De ese modo, Hernández Catá pertenece a una tradición literaria modernista, decadentista (Martínez Arnaldos 2001) y naturalista (Febles 1989). A esas categorías, sin embargo, añado la de “gótico.” Leer a Hernández Catá como un escritor gótico permite entender esos mundos enfermos y monstruosos en relación con un movimiento literario, el modernismo,<sup>4</sup> pero también en relación a expresiones artísticas posteriores que, ya sea a través de la literatura, el cine o el arte, encuentran en lo gótico una forma de explorar los límites de lo social y de lo formal.<sup>5</sup> Propongo a Hernández Catá como uno de esos numerosos “confesores de monstruos” de la ficción caribeña.

## II. Cuerpos leprosos

“Estoy seguro de que con aquellos cinco seres  
y en la casa ya inmersa en la maciza lluvia,  
ya irreal y como a punto de evaporarse  
en la atmósfera ígnea de la resolana,  
ya dibujada con cortantes perfiles en las noches,  
el Destino prepara uno de esos acontecimientos de horror  
con que gusta demostrar su terrible potencia”  
Hernández Catá, “Casa de novela”

La lepra aparece en algunos cuentos de Hernández Catá como un fenómeno biológico que destaca, por un lado, la diferencia física entre los leprosos y el resto de la población saludable (los cuerpos de los leprosos son descritos de modo excesivamente grotesco mientras que los personajes saludables suelen compartir características físicas admirables por su belleza)

<sup>4</sup> El modo gótico aparece también en las obras de otros escritores caribeños contemporáneos a Hernández Catá como Fabio Fiallo (República Dominicana, 1866-1942) y José I. de Diego Padró (Puerto Rico, 1899-1974).

<sup>5</sup> Se puede hablar de un “gothic revival” en el cine y literatura caribeños contemporáneos en películas como *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, Cuba, 2011), *Los condenados* (Roberto Busó-García, Puerto Rico, 2012) o *Under M y Nails* (Arí Manuel Cruz, Puerto Rico, 2012). Las novelas *Vampiresas* (2004) o *Sexto sueño* (2007) de la escritora puertorriqueña, Marta Aponte Alsina, así como *Bestias* (2006) del cubano Ronaldo Menéndez también pueden ser entendidas como un reciente resurgimiento de lo gótico que amerita un estudio comparatista más amplio en relación con su contexto y con el desarrollo del modo.

y, por otro lado, la posibilidad de la alteración de un orden social mediante la puesta en escena de los cuerpos enfermos que se mantienen siempre al margen de la sociedad.

La nouvelle “Los muertos” y el cuento “En la zona de sombra” son dos de las pocas narraciones de Hernández Catá que se ubican en un espacio determinado: una “ciudad tropical” y La Habana, respectivamente. En ambos, además, aparece la lepra como el elemento desestabilizador de la estructura social ya que los personajes infectados son capaces de penetrar un núcleo al cual no pertenecen y, una vez ahí, dismantelar una jerarquía social a través del contagio de lo monstruoso y grotesco. Este movimiento provoca la destrucción del espacio y de los cuerpos narrados, en “Los muertos,” y la desestabilización del personaje y de la estructura narrativa, en “En la zona de sombra.”

Los leprosos en ambos cuentos se presentan como despojos corporales de una sociedad burguesa dominante. No obstante, la presencia de lo burgués es precisamente lo que facilita la entrada de los cuerpos enfermos en la narración. Por un lado, el legado económico de Emilia Gil posibilita la construcción del leprosario a las afueras de la “ciudad tropical” en “Los muertos.” Por otro lado, el *ennui* que sufre Julia, personaje de “En la zona de sombra,” es lo que la lleva a recordar la zona apartada de La Habana donde se encuentra el Hospital San Lázaro del cual se habían escapado tres leprosos. A partir de ese recuerdo de la noticia, Julia comienza su fantasía sexual con el leproso prófugo lo que la lleva a su transfiguración y locura hacia el final del texto.

Los cuerpos enfermos en los cuentos de Hernández Catá presentan los límites de la sociedad, tanto el límite espacial (los hospitales a las afueras de la ciudad) como el límite físico (los cuerpos deformes de los leprosos). La idea del límite (representada en el ‘Otro’ monstruoso o demoníaco), según Robert Mighall, forma parte tanto de la literatura gótica como de los trabajos científicos surgidos paralelamente a ésta. Para él, “Physicians describing deviants can

thus be compared with Gothic novelists depicting villains or monsters” (180). De ese modo, se trata de presentar lo monstruoso como los límites de una ecuación de la cual se logra obtener el “hombre promedio.” “[T]he ‘grotesque’ in art, the giant in nature, and the vicious or the criminal in society demarcate the limits of their respective mathematical fields, and between them help to determine the average man as the type of the beautiful and the good” (Mighall 170). Este procedimiento es, por lo tanto, “productivo” y no necesariamente excluyente “[f]or this ideal of the average is dependent upon, indeed is made up from, the monstrous limits” (Mighall 171).

La ecuación que presentan los relatos de Hernández Catá propone, de alguna forma, la posibilidad de identificarse con el “monstruo” mediante la inclusión de éste. Tanto sor Eduviges en “Los muertos” como Julia en “En la zona de sombra” buscan el contacto con los enfermos porque, lejos de tratarse de seres completamente opuestos, las mujeres en estos relatos están igualmente desplazadas y demonizadas; leprosos y mujeres, entonces, establecen una relación íntima (por momentos sexual) que trastoca más de un límite y presenta la posibilidad de insertar lo grotesco en el mundo de las emociones.

### III. “Los muertos”

Los muertos a los que se refiere el título de la nouvelle son en realidad los enfermos residentes de un leprosario en una “ciudad tropical” construida gracias al legado de Emilia Gil, personaje que sólo se identifica por nombre al comienzo de la narración (13).<sup>6</sup> Desde el inicio, el leprosario se encuentra ligado a tres órdenes distintos: el legal (mediante el cual Emilia Gil dispone en su testamento el uso de sus bienes materiales para la construcción del hospital), el arquitectónico (en la transformación de “un viejo caserón, solitario a medio camino del campo de maniobras”) (13), y el científico (el cual estaba encargado de atender los enfermos utilizando

---

<sup>6</sup> Cito de la edición de 1928 de *Los frutos ácidos*.

“todos los adelantos de la ciencia”) (14). Hasta ese momento, entonces, el hospital se presenta como un espacio de orden e higiene, una estructura perfecta. Aquello para lo cual estaba destinado, sin embargo, se convierte en lo que altera “el régimen interior del hospital”: “Tres ancianos mendigos, ya carcomidos por el mal; un mozalbete medio idiota que merodeaba por los muelles, y un campesino arrebatado con engaño de su mísero huerto, fueron los primeros en ingresar” (14). La perfección y pulcritud del recinto se alteran con la entrada de lo grotesco y putrefacto: los leprosos. A su vez, poco a poco, con la entrada de los cuerpos deformes, el espacio físico que los contiene termina por alterarse: “el retoque hecho al edificio se marchitó, y las paredes de la fachada se desconcharon, cual si también la casa se hubiera contagiado de la terrible enfermedad” (18). Es como si los leprosos provocaran la transformación del edificio desde su interior; una vez instalada la enfermedad, no hay posibilidad de cura ni de reinserción, sólo de contagio, deterioro y muerte. La reinserción, además, no es posible, no sólo porque la enfermedad los condena a la marginalidad y al encierro perpetuo, es decir, a vivir alejados de la sociedad productiva, sino porque la lepra los convierte en una masa homogénea:

*El estigma igualitario de la lepra y la comunidad sedentaria, habían concluido por darles ciertas semejanzas físicas. Todos eran gruesos, de andar torpe; y bajo el pelo cortado al rape, sólo el cráneo puntiagudo de Quico se diferenciaba de los otros. Hubiera sido preciso fijarse mucho para distinguir los ojos pardos y maliciosos de Juan, los melancólicos de don Manuel, los azules y hondos de Antoñito, que sugerían la idea de un cruzamiento de razas... Las llagas, las oscuras postillas, la carne envilecida y deforme, tendían a borrar las facciones.*  
(22; cursiva mía)

Por otro lado, estos cuerpos inidentificables van perdiendo su integridad al punto de que se convierten en apenas partes prácticamente podridas:

Al cabo, sólo quedaron en el hospital enfermos incurables; *pústulas vivientes* que *paseaban sus pobres almas prisioneras en la carne misteriosa e irreparablemente lacerada*, por la larga galería de reunión en cuyo testero de honor el retrato de la fundadora, asomada a un marco de nogal, contemplaba con sonrisa equívoca la obra de su capricho o de sus ignoradas razones. (17; cursiva mía)

La imagen de los leprosos compartiendo espacio con el retrato de Emilia Gil, la mecenas, resulta significativo. Mientras que lo monstruoso (los leprosos) pertenece al plano de lo real, la imagen de lo no decadente está representada en un cuadro, es decir, en la ficción. Hay un quiasmo aquí: La representación de Emilia (ahora muerta) la acerca más a una imagen de lo vivo (por tratarse de una imagen del cuerpo no descompuesto), mientras que la imagen de los que están vivos, los leprosos, los acerca más a lo muerto: “lo mismo que eran sus vidas fantasmas de vidas” (18). Lo muerto aparece como vivo y lo vivo aparece como muerto. Es decir, dentro del leprosario, se confunden los órdenes que rigen lo humano. Del mismo modo, se intercambian los órdenes de lo literario. Para poder incluir al sujeto marginado, es decir, para introducir al leproso a la ecuación social, es necesario un exceso de realismo a través de la descripción detallada de los cuerpos deformados por la lepra. Así, el elemento gótico se logra a través de un esfuerzo “realista.”

Por otro lado, ese cuadro de Emilia Gil que cuelga en el pasillo del hospital, el cual vendría a funcionar como el barómetro de Flaubert que proporciona un “efecto de lo real” (Barthes, “L’effet de réel”), termina por ser el detalle realista, pero también fantástico, porque funciona como un elemento fantasmagórico, como un aviso a los leprosos sobre su muerte

futura. En este caso, ese vínculo que según Roland Barthes mantiene el detalle con la historia, hace referencia aquí a una historia pasada (la vida de Emilia Gil) y futura (la muerte de los enfermos). Pero, al mismo tiempo, el cuadro, con la “sonrisa equívoca,” es la representación de la suspensión del tiempo, de un presente perpetuo marcado por el largo languidecer de los leprosos que conviven en una especie de limbo temporal y espacial. El cuadro de Emilia Gil representa esa “problemática cronología” (Bethrin 67) de lo gótico: la condensación de la vida y la muerte, el pasado, el presente y el futuro todo ello enmarcado en la ficción visual del cuadro y en la estructura cerrada y corroída del edificio. De ese modo, la idea del “origen” que se presentaba al comienzo del relato con la fundación del hospital desaparece para dar paso a lo espectral que ronda en cada esquina del leprosario: la idea de la muerte perpetua que también estará presente en el personaje de Ramón como se verá más adelante. Hay, por tanto, un origen pero el futuro es incierto.

Lo que sí tienen en común Emilia Gil y el grupo de leprosos es la idea de la contención. Si los enfermos están desplazados y reclusos a un espacio cerrado, la figura de Emilia Gil permanece enmarcada, literal y simbólicamente, dentro del hospital. No sólo ella hace posible la reclusión de los leprosos, sino que pasa a formar parte del grupo de residentes permanentes. Así, dentro del hospital se genera una estructura que, de alguna forma, imita la estructura social del exterior: la clase burguesa (Emilia Gil), la clase letrada y trabajadora compuesta por los médicos y enfermeros y, finalmente, la clase abyecta (los leprosos). Todos conviven en el recinto y participan del ambiente siniestro y grotesco. Se trata, entonces, de una representación de la sociedad ya “gotificada.”

Otros dos elementos aparecen en el relato que, en principio, contrastan con la presencia de los enfermos: sor Eduvigés, la monja joven y simpática que viene a cuidar de los leprosos y



Ramón, un niño de siete años que padece lepra y que llega como nuevo paciente al hospital. Esa juventud que representan ambos personajes está, en realidad, truncada. Ella, como monja, no puede concebir hijos y su trato con los leprosos se limita a cuidados paliativos. Las mujeres en “Los muertos,” entonces, están vinculadas a la muerte: Emilia Gil, fallecida, es quien hace posible la aparición del espacio en donde se concentra la muerte; sor Eduvigés, por su parte, sólo mantiene contacto con la muerte misma, representada en los leprosos.

El niño Ramón, irónicamente, no simboliza ninguna esperanza de vida: al igual que los otros, tiene lepra y está destinado a llevar una vida de segregación, descomposición y, finalmente, muerte. Su llegada, además, hace más evidente el espectáculo grotesco: “En las pantorrillas sarmentosas veíanse ya las huellas del mal, y bajo la barba un grano le supuraba constantemente. Tenía la cabeza desproporcionada, grandísima; al inclinarla parecía que el cuello, harto fino, iba a quebrarse, y esto hubiera sido grotesco a no ser tan triste” (47). Esa descripción monstruosa se mezcla con lo siniestro. Ramón, un cuerpo literalmente en descomposición, aparece jugando como un niño normal. Pero esa normalidad, sin embargo, pronto se transformará en algo imposible de identificar:

Durante todo el día oprimió contra el pecho, con aire obstinado, un carrito de hoja de lata que le regaló sor Eduvigés; pero por la tarde, cuando el sol dejó de alumbrar la galería, y las sombras, naciendo en los rincones, empezaron a echar hacia fuera la claridad azulosa del crepúsculo, *el niño soltó el juguete y rompió a llorar. Lloraba con desolación, con un llanto que no parecía llanto de niño.* (48; cursiva mía)

Que la transformación de Ramón, de niño a criatura deforme, coincida con la puesta del sol y el surgimiento de “las sombras” hace que se agudice el ambiente de terror del hospital en el

cual los enfermos eran sometidos por el médico a la vivisección, razón por la cual “de tiempo en tiempo oíanse los gritos de sus víctimas” (15-6).

La estadía de sor Eduvigés es temporera al ser expulsada por los doctores quienes no aprueban la relación amistosa que la monja entabla con los enfermos. Según el narrador, la carta que escribe la monja para despedirse de los enfermos:

[...] tenía por firma una cruz, pasó de mano en mano: Samuel la besó, y al devolvérsela a Manuel, éste, haciendo un esfuerzo que equivalía a decir: “No hay más remedio,” la rasgó en pedazos, partiendo aun en otros más menudos los que contenían una palabra completa o vestigios de palabras fáciles de reconstruir. Luego fueron hacia una ventana, y lentamente, uno a uno, don Manuel fue dándolos a la brisa; no los tiraba, los ponía en la palma de la mano y la tenía extendida, hasta que una ráfaga se los arrebatava; unos desaparecían, otros iban a posarse sobre la campiña, igual que palomas minúsculas fatigadas del vuelo. (65)

La carta, como sinécdoque de la monja, pasa por las manos y hasta la boca de todos los leprosos. Quiere decir que el último contacto entre los enfermos y la monja, el más erótico, está mediado por un objeto. Pero la carta es, igualmente, una suerte de cuerpo leproso. Por un lado, porque representa un pedazo de Eduvigés, una extensión de su mano al momento de escribir. Por otro lado, porque la carta, una vez leída, es rota en varios pedazos y lanzada al viento hasta desaparecer o hasta que, lo único que permanece son rastros de ésta y, por ende, de sor Eduvigés.

Si el movimiento de la carta, es decir, del texto escrito, es del interior del hospital al exterior de éste, el periódico que reciben diariamente, también letra escrita, hace el movimiento inverso: llega a manos de los leprosos con noticias del mundo exterior y se convierte en el único contacto con la sociedad y con la vida normal. Es a través del periódico que los enfermos saben

de la visita del rey de un país cercano y de la preparación del hospital con motivo de la visita. Nuevamente, el hospital representa la posibilidad de condensar en un espacio reducido los diferentes niveles de la sociedad en el exterior. En este caso, entraría en juego la monarquía, el nivel más alto de todos y, por lo tanto, el más distante de los leprosos. No obstante, pronto los enfermos se percatan de que “una mañana el periódico trajo, precisamente en la reseña de los preparativos, un vacío hecho ex profeso” (73). Al igual que la carta de sor Eduvigis, y los cuerpos de los leprosos, el periódico está fragmentado: los médicos del hospital habían ocultado la noticia sobre los preparativos de la visita del rey quien, finalmente, no visitará a los leprosos. Eso, sumado a la expulsión de la monja, se convierte en el motivo principal para que los enfermos decidan y planifiquen su desenlace: el suicidio colectivo organizado de forma “tan grande que se sepa en el mundo entero” (76). Se trata, entonces, de aniquilar esa masa homogénea que habita el hospital. Irónicamente, al intentar destruir y desaparecer sus propios cuerpos, los leprosos se hacen más visibles y más grotescos; el horror se hace omnipresente:

Por la mañana, el practicante y el enfermero tuvieron que derribar la puerta. Una masa de sombra y de gas les salió al paso. El horror los aturdió, imposibilitándolos para pedir socorro; entraron automáticamente, y sólo entonces se dieron cuenta de la catástrofe. Antes de que pudieran abrir ninguna ventana tropezaron con dos cuerpos tendidos en tierra: Quico y Samuel, que habían pretendido huir hacia la vida. Las camas estaban revueltas; los bustos de los dos viejos pendían, sorprendidos por la muerte al querer levantarse; sobre la cabeza de uno pululaban ya gusanos. Había expresiones abominables, miembros crispados, ojos casi fuera de las órbitas. (79)

El escenario de la muerte de los leprosos se convierte nuevamente en un espacio gótico: los leprosos hicieron de las habitaciones un verdadero cementerio en el cual se enterraron vivos buscando la muerte definitiva. Es decir, los leprosos lograron desaparecer la línea que los mantenía entre la vida y la muerte y pasan de ser una especie de zombies a cadáveres definitivos.

El único sobreviviente del suicidio colectivo es Ramón “tal vez por tener el organismo más fuerte, tal vez por cruel designio del destino para que la estirpe de Job no concluyera allí” (79). El cuerpo pantagruesco que forman todos los leprosos finalmente muere y sólo queda como sobreviviente un fragmento de éste: Ramón. No obstante, se trata de un fragmento contaminado cuyo destino será igual de trágico que el de los muertos. El suicidio, entonces, no ha conseguido terminar definitivamente el sufrimiento y la vida fragmentada de los enfermos sino que con Ramón se perpetúa el ciclo. El horror y el terror permanecen en el hospital como un germen que se esparce y que mantiene vivo al niño aun cuando, al mismo tiempo, lo deja próximo a la muerte, estancado en una niñez deforme. Ramón, como el cuadro de Emilia Gil, se convierte en una figura siniestra condenada a pulular en el interior del hospital.

#### **IV. “En la zona de sombra”**

La imagen del niño leproso aferrado a la vida suplicando “ver al rey” (80) se compara con la imagen de Julia, personaje principal de “En la zona de sombra,” soñando con el encuentro entre ella y un leproso prófugo. Como “Los muertos,” “En la zona de sombra” se ubica en un espacio tropical, específicamente, en La Habana. Pero si en “Los muertos” se anunciaba la noticia de la visita del rey de un país cercano, en este relato es la noticia sobre la huida de tres leprosos del hospital lo que cobra especial importancia ya que para Julia la noticia significa la posibilidad de escapar de su monótona vida:

[...] Julia miraba esconderse poco a poco las luces de la Habana, y recordaba el paseo de la noche anterior, bajo el chisporroteo excitante que el incendio del Hospital de San Lázaro llovía sobre la larga fila de coches. Ahora recién bañada y empolvada, fresca y fragante entre la alburra semirrígida de su bata de holán, al recuerdo de la gran hoguera y de la carnal podredumbre destruida por el fuego, una impresión serpeada de ascos, de extrañas curiosidades y de vergüenza por no haberse interesado hasta entonces por aquella llaga abierta en medio de la urbe, la estremecía, y multiplicaba, por contraste, la admiración, el amor casi, que tantas veces había hecho sonreír en el baño y ante el espejo, a su propia imagen desnuda. (139-40)

La representación de Julia desnuda, “recién bañada y empolvada,” se contrapone a la “carnal podredumbre” de los leprosos ardiendo. La narración, en cambio, va a ser un intento por aproximar esos opuestos a través del deseo (erótico), el encuentro (sexual) y la transfiguración final de Julia en un monstruo sólo comparable a los leprosos de la ciudad.

Inicialmente, Julia logra percibir la ciudad y su “llaga abierta” a través de la contemplación. No se trata, sin embargo, de la contemplación de la ciudad que ejercen el voyeur o el flâneur sino del recuerdo de una experiencia vivida. Para Julia, la realidad en sí misma no produce efecto sino que es el recuerdo de esta realidad y el sueño que provoca posteriormente lo que genera y facilita el espacio de la reflexión. Es decir, Julia aparece como puente entre el mundo de la realidad y el mundo de la ficción. Tal como La Habana donde se encuentra el hospital San Lázaro, el recuerdo de Julia representa una “zona de sombra,” por un lado, porque el sueño se ubica entre la conciencia y la inconsciencia y, por otro lado, porque en ese sueño se

va a representar el traspaso de un espacio interior burgués limitado a un interior psicológico ilimitado.

El sueño de Julia se desarrolla en el contexto de la vida burguesa: su marido y amigos comienzan el juego de naipes, mientras que ella medita reclinada en el sofá, entre el hastío de su clase social, a la cual accede por matrimonio, y la posibilidad de transgredirlo por medio del encuentro sexual con el Otro, los cargadores de un almacén que ella percibe “envueltos en un vaho de sudor y pujanza” (140). El cuerpo sudado de los cargadores implica sexualidad pero, igualmente, trabajo, actividades ausentes en el contexto de la vida burguesa de Julia y que sólo son posibles en el sueño. Por otro lado, a pesar de que el narrador insinúa la ausencia de contacto sexual entre Julia y su esposo, es precisamente éste quien incita la fantasía sexual de Julia con el leproso prófugo.<sup>7</sup> Cuando el esposo de Julia llega a la casa y le informa sobre la fuga de los leprosos, ésta ya se encuentra en un estado de excitación y con un salto” que la envía “hacia zonas difíciles” (141). “Era un estado de lucidez sonámbula que le permitía reconocer a tres desconocidos en el hormigueo nocturno de la ciudad e ir tras ellos por calles jamás vistas, movida por una felicidad pavorosa y secreta” (141). Esta reacción es similar a la alucinación que pronto dará paso a la creación imaginario de un mundo alternativo: “Los veía con tal fijeza,

---

7 En realidad, podría decirse que la relación sexual está diferida. Cuando el marido llega a la casa y se encuentra a Julia, ésta, sumida en el recuerdo de los trabajadores del almacén, está “echada hacia atrás la cabeza morena, acariciándose con la diestra el brazo desnudo entre los encajes de la bata” (141). Al percibir esta acción, sumamente sugerente, el esposo le pregunta: “¿Te ha picado algún mosquito? [...] Creí que te rascabas” (141). La picada del mosquito es una especie de penetración de un cuerpo externo en la piel de Julia y es el esposo quien sugiere este contacto. Por otra parte, el mosquito es el animal asociado con la suciedad, la sangre, la enfermedad y el trópico. En este sentido, el cuento va creando una serie de imágenes que van del ínfimo y casi invisible cuerpo grotesco del mosquito al cuerpo igualmente invisible del leproso. El esposo de Julia, irónicamente, visibiliza ambos cuerpos porque es él quien los menciona y los “introduce” en el imaginario de Julia. El propio narrador sugiere esta idea cuando, después de que el esposo ve a Julia rascarse, el texto lee: “Y por voluntaria asociación de ideas añadió: -¿Sabes que se han fugado tres leprosos de los que iban a llevar anoche al Mariel, y no los encuentran?” (141). El esposo, entonces, es quien inicia a Julia en la sexualidad grotesca mediante la formación de la secuencia grotesca: del cuerpo del animal al cuerpo del enfermo.

desde tan cerca, que la fantasía creó una realidad y toda la pluscuamperfecta conjugación de su ensueño adquirió la más directa forma del presente” (142).

Si el acceso de Julia al mundo externo es limitado, como los leprosos en “Los muertos,” el sueño vendría, entonces, a completar ese mundo reducido al espacio familiar burgués, al interior de la casa o al jardín. “Y allí, mientras las frases de grosero ritualismo del juego de naipes turbaban el silencio, ella, envuelta en su despecho, en el hálito de la enredadera [de jazmines] y en una atmósfera de alucinación que poco a poco la iba aislando, empezó a ver a los tres lazarinos fugitivos” (142). El juego de naipes, es decir, ese contexto burgués, funciona como una suerte de hipnótico que la logra transportar a la zona de sombra. Al mismo tiempo, estos elementos (el juego de naipes, el jardín, la butaca) conforman la “cárcel” de Julia y, por ende, la necesidad de escapar a través del sueño. Así, Julia ejemplifica una suerte de heroína encerrada en una casa burguesa que, poco a poco, con la evolución de lo gótico, “was becoming uncomfortably like the castle or prisión of the Gothic text in the way it constrained its female inhabitants” (Horner 116-17).

Pero esa imagen de Julia envuelta entre las flores del jardín interior evocando los cuerpos enfermos que se encuentran en el exterior supone un contraste muy fuerte. Según el narrador, los leprosos “van pegados a las paredes, contagiando a las casas de su podredumbre” (142). Es decir, desde el exterior se asoma la amenaza que va penetrando hasta el interior de la casa y de la mente de Julia. Así, el movimiento es inverso al de “Los muertos” en donde los leprosos iban pudriendo la estructura que los contenía desde el interior hacia afuera con el eventual encuentro entre Ramón y el rey. El sueño de Julia, en cambio, logra hacer que lo grotesco penetre en el espacio físico (la casa) y social (la vida burguesa de Julia y su esposo). No obstante, esta penetración de lo grotesco y putrefacto sólo es posible porque ya existe en el interior de Julia (en

su imaginación) un deseo irreprimible por corromper un orden establecido. De esta forma, el movimiento es doble: del exterior al interior y del interior al exterior cuando Julia, finalmente, logre proyectar el deseo y fascinación por lo feo. Si en su sueño “se oye crujir la enredadera encogiéndose a su contacto [del leproso],” del mismo modo, “la carne de Julia también se encoge con un estremecimiento entre las sedas” (144-45). El leproso puede producir la misma reacción en la naturaleza y en ella. Sólo que si el “encogimiento” en la naturaleza implica muerte, en Julia podría implicar una “pequeña muerte,” es decir, el clímax sexual.

El sueño de Julia, entonces, hace evidente lo oculto: que su fascinación con los leprosos también tiene algo de identificación. Esta identificación es posible porque tanto ella como el enfermo pertenecen a la esfera de la improductividad: ella por ser mujer relegada al espacio burgués de la casa y él porque se mantiene apartado de la sociedad, recluido en un hospital del cual no puede salir ni siquiera después de muerto. Así, dentro de la estructura social, el leproso y la mujer ocupan el mismo lugar. El encuentro (sexual) entre ellos es el encuentro de dos otredades en un mundo dominado por el hombre burgués y por el orden. Pero ambas otredades entran al espacio de la ficción precisamente porque existe una burguesía: Julia autoriza al leproso a penetrar en su pensamiento mientras que el esposo de Julia es quien facilita el encuentro sexual-onírico entre Julia y el enfermo. Sin saberlo, el esposo provoca una de las escenas más eróticas del relato cuando éste le ordena recostarse:

*Julia se levanta. Un desfallecimiento casi voluptuoso desmaya su andar y se hace pesantez en sus ojos, ardor en los labios, miedo y perlada humedad en la piel.*

*Pasa tras el grupo de jugadores y entra en la casa. Al cruzar junto a la nevera pone la mano en el grifo empañado de niebla fría y se la pasa luego por la frente. La sensación frígida no logra rescatarla a la realidad tenebrosa a que una fuerza*



*imperativa ha empezado a conducirla desde una hora antes. Ya en el cuarto se quita la bata, y por única vez hace ya mucho tiempo, deja de contemplarse, una y varia, en el espejo de las tres lunas. (145; cursiva mía)*

La imagen de Julia como la típica mujer modernista, hermosa, exaltada y envuelta en finas telas, comienza a transformarse en este momento cuando llega a la habitación y se quita la ropa. Al sacarse la bata, Julia se despoja de esa representación visual de la mujer según vista por el hombre. Ahora, Julia no sólo rechaza esa mirada sobre su cuerpo sino que las rechaza todas al dejar de “contemplarse, una y varia, en el espejo de las tres lunas” (145).

Pero aun cuando ambos cuerpos, el de la mujer y el del enfermo, ocupan un lugar marginado dentro de la estructura social, el leproso posee algo que Julia no ha sido todavía capaz de proyectar: un cuerpo grotesco. El leproso prófugo es, entonces, la vía ideal para convertir el cuerpo perfecto de Julia en un cuerpo enfermo tanto física como socialmente. De esta forma, Julia lograría la marginalidad social total: no sólo ser mujer sino también ser un cuerpo despreciable. La diferencia es que, si a su actual clase social accede por matrimonio concertado, a la marginalidad total se llega por voluntad propia mediante la relación sexual con lo monstruoso. En ese contacto se concentra la transgresión:

Y toda su piel tersa, toda su carne joven, blanca, sana, impulsada por misteriosa ira, deseaba que la abominación escapada del lazareto la noche antes viniera a sus brazos fluviales para oprimirla contra su corazón despechado. ¡Noche contra día, perfección contra monstruosidad, juntándose hasta fundirse en la venganza mucho más lejos de donde la codicia familiar la había llevado. (147)

Si en “Los muertos” el horror-grotesco se hace visible por medio del suicidio colectivo de los leprosos, es decir, a través de la muerte, en “En la zona de sombra” se trata, en cambio, de

hacer visible el horror por medio del acto copulativo, es decir, mediante aquello que se supone genera vida. En el caso de Julia y el leproso, sin embargo, se trata de un acto estéril en todo el sentido de la palabra ya que ocurre en un sueño y no en la realidad.

Inicialmente, en el sueño de Julia el encuentro sexual no se produce entre el leproso y ésta sino entre éste y una prostituta “flacucha” y “paupérrima” (150). “[P]ero a merced de la magia del sueño Julia entró [a la habitación] también, invisible e intangible, y vio que tras la primera posesión frenética de aquella lujuria tanto tiempo conservada entre las brasas de la enfermedad, una comunicación suave, de almas, encendía sus luces suavísimas” (150). Julia, de ese modo, es testigo ocular del encuentro y protagonista del mismo, todo al mismo tiempo. De ser una dama burguesa limitada al ejercicio de la imaginación, Julia pasa a ser una prostituta infectada ahora con la enfermedad del deseo, la lujuria y la pasión. Este encuentro físico en el prostíbulo tiene, igualmente, otras resonancias. De acuerdo a Dani Cavallaro,

As an architectural term, “Gothic” entered the Western lexicon in the eighteenth century, at the time when the concept of “home” was beginning to reflect the values of the rising bourgeoisie. It came to signify everything which a middle-class residence should disdain: discomfort, coldness, extravagance, unclear boundaries between the inside and the outside, and, above all, sprawling structures suggesting lack of control over one’s space. In using outlandish castles and maze-like mansions, narratives of darkness challenge the bourgeois ideal of the sheltering home. (85-6)

Tanto el leproso en “Los muertos” como el prostíbulo en “En la zona de sombra” representan espacios contrarios al ideal burgués de confort, limpieza y control.<sup>8</sup> Sin embargo, es en esos lugares, cuya existencia, nuevamente, está facilitada por la burguesía, que se rompen los diferentes límites: el límite entre la vida y la muerte, el límite entre los cuerpos a través de la unión de los mismos o el límite entre el exterior y el interior. Se trata, entonces, de umbrales, de zonas de sombra en las cuales es posible la “erotización de lo inefable” (Mighall 201) o la manifestación del amor y del deseo entre seres aparentemente opuestos.

El mayor triunfo de Julia se da, irónicamente, en el nivel del sueño. Por un lado, “Julia pasó desde su sueño a las realidades más abyectas. Por maléfica potencia de la fantasía logra encarnar a todas las prostitutas de la tierra sin dejar de ser ella también” (153). Pero, aun cuando ocurre sólo en el sueño y no es perceptible por los demás, la conversión de Julia es tanto a nivel social (de dama burguesa a prostituta) como a nivel ontológico (de ser una pasa a ser todas).

No obstante, ya en el nivel de la realidad, las nuevas acciones y la nueva actitud de Julia se vuelven inverosímiles para los demás. El triunfo de Julia, entonces, se representa precisamente en la imposibilidad de dar cuenta de sus acciones y pensamientos una vez ocurre la transfiguración (en el sueño), es decir, una vez ha logrado incorporar y representar un colectivo social que hasta el momento permanecía excluido visual y discursivamente. Su esposo, sus amigos, no pueden ahora descifrar a Julia; para muchos, Julia “está loca” (153). Pero es el narrador quien demuestra, al final del relato, la victoria más rotunda de Julia: “[...] es la suya una locura no clasificada en los libros, y son sus actos de tal naturaleza que ni el alienista ni el magistrado pueden reivindicar plena jurisdicción que prevenga o castigue” (153). La explicación

---

<sup>8</sup> Aún cuando se pueda decir que, precisamente, estos espacios contribuyen a este ideal burgués porque ejercen al mismo tiempo curiosidad y repulsión.

científica a los horrendos y transgresores actos de Julia es imposible de modo que no puede ejercerse sobre ella ningún tipo de control (prevención o castigo). El lugar de la ciencia (la explicación lógica a las acciones de ella) queda ocupado, entonces, por el rumor y la especulación, por la ficción. Así, en este encuentro erótico y sexual entre Julia-prostituta y el leproso ocurre algo similar a lo que señala Oscar Montero sobre la poesía de Julián del Casal:

[L]a orientación erótica no se limita al individuo y los recintos privilegiados de la subjetividad. La orientación erótica no sólo marca y orienta el comportamiento y la selección en el plano afectivo sino que se filtra al plano social, político, y en este caso, crítico, contaminándolo, pervirtiéndolo, desvirtuándolo, para apoderarse deliberadamente y francamente, sin sesgo irónico alguno, de las metáforas médico-sociales del positivismo clasificador que hemos heredado. (9)

Más aun, el narrador termina el relato admitiendo que “[...] se cuentan de ella cosas que la pluma no se atreve a escribir” (153). Esa imposibilidad de narrar el horror que produce la imagen de Julia y el leproso juntos, entonces, genera suspenso y logra que el final del texto esté formalmente abierto. Así, en el “final” hay una sustitución del horror por el terror. El horror-grotesco que caracterizaba la narración en la descripción del leproso y su encuentro sexual con Julia queda suplantado ahora por el suspenso y el terror ya que el lector no está al tanto de las cosas que “se cuentan de ella” (153); Julia se vuelve un misterio. El narrador ofrece al lector, en cambio, una experiencia “sublime” (Mighall 187)<sup>9</sup> que comienza al evocar el miedo que produce

---

<sup>9</sup> Mighall se refiere a una técnica utilizada por Ann Radcliffe en una escena de su novela *The Mysteries of Udolpho* (1794). Para Mighall, “a too vivid description allows the imagination little scope, and the potential for terror is circumscribed by the author. It lacks, moreover, the suggestion of the supernatural. But if the author stops short of ultimate revelation and explicit description, the imagination of the reader is allowed to make up the deficit with his or her own idea of what constitutes the ‘unspeakably’ terrible” (186). El personaje de Emily en la novela de Radcliffe se encuentra ante un objeto cubierto por un velo, el cual ella toma por un cuadro, en un lugar apartado del castillo en donde se desarrolla la acción. Al levantar el velo, Emily experimenta un horror al ver que éste no cubría un cuadro sino un “horrid vision of decay” (Mighall 186). Para

la presencia de Julia: “Cuando sonrío exasperadamente junto a alguna fealdad, su belleza da miedo” (153). El horror de la fealdad, nuevamente, queda opacado por lo siniestro de la belleza de Julia, por el terror que suscita en los demás. La belleza que caracterizaba a Julia logra convertirse ahora en un arma efectiva. La ambigüedad de Julia es ahora entre lo grotesco y lo siniestro.

## V. Conclusión

La visibilización de los cuerpos grotescos en “Los muertos” y “En la zona de sombra” depende, irónicamente, de la destrucción de los mismos. Mientras que los leprosos tienen que cometer suicidio colectivo, Julia tiene que dejar de ser la mujer perfecta y hermosa para convertirse en una prostituta “flacucha” y “paupérrima” (150). Junto con esa destrucción ocurre la conversión del espacio que los contiene: el hospital pasa de ser un edificio nuevo y moderno a una estructura enferma y, al final, un cementerio, literalmente; la casa de Julia, así como las casas del vecindario, sufren el contacto con la piel del leproso que va destruyendo la flora y la infraestructura hasta el punto de transformarse completamente, en el sueño, en una casa de citas de las peores del barrio. Estos espacios, como los cuerpos y como el propio modo que los describe, desbordan un límite: ya no son capaces de contener el horror-grotesco y, desde ese momento, deben permanecer como restos “en la zona de sombra.”

Pero, estos cuerpos presentan también un conflicto: la posibilidad de fascinarse con el horror (como Julia y su fantasía sexual con el leproso) o la posibilidad de que sea el propio horror el que manifiesta sentimientos que le habían sido vedados (como los leprosos hacia sor Eduviges). En este sentido, Hernández Catá complica la definición de lo monstruoso y lo

---

Mighall, se trata de una escena más bien cómica ya que Emily se desmaya ante lo que realmente es una figura de cera. “But while Emily believes it to be real, she experiences not an ennobling terror evocative of the sublime, but the mind-freezing experience of horror. It is the reader who is granted this sublime experience, as he or she is not told what lies behind the veil for another four hundred pages” (Mighall 187).

propone como algo prácticamente ilimitado: todos pueden llegar a ser monstruos; el orden y la higiene se representan, entonces, como una ilusión o una utopía.

Igualmente, tanto en “Los muertos” como en “En la zona de sombra” hay un triunfo del terror mediante la puesta en escena de lo monstruoso y grotesco: por un lado, el grupo de leprosos muertos y en estado de descomposición y, por otro lado, el encuentro sexual entre Julia-prostituta y el leproso perseguido. Los relatos culminan, entonces, cuando hace entrada el horror y el narrador no puede continuar el relato generando, así, suspenso y terror. De ese modo, el gótico nace en Hernández Catá cuando el cuerpo llega al límite de su representación, cuando ya no es posible dar cuenta de su deformidad física o mental. En ese momento, se convierte en una amenaza incontrolable: Ramón permanece como el “germen” que puede llegar a instalarse en el espacio habitado por el rey y Julia-prostituta, aun cuando permanece bajo la custodia de su esposo y encerrada en la casa, es irreprimible e impredecible. Junto con su conversión en un monstruo, Julia, igualmente, logra romper, en un nivel simbólico, el encierro de su género y clase. Si “en otros tiempos un sueño así [el de Julia] habría servido para abrir las puertas del claustro a la renunciación y a la penitencia” (153), en “En la zona de sombra,” sirve para abrir las puertas de lo prohibido y dejarlo entrar, poco a poco, hasta que corrompe por completo el monstruo gótico.

La monstruosidad existe y encuentra su lugar en el texto literario porque es el cuento lo que le abre paso. Aquello que no se puede explicar en el plano de lo real, como el amor de Julia por un enfermo o la ternura de sor Eduvigés hacia unos despojos humanos, se lleva al nivel de la ficción. Si el gótico es un proceso, una retórica, como explica Mighall, en Hernández Catá se ve ese proceso en la gradual destrucción del cuerpo y/o del personaje, pero también, en la

construcción de un tipo de narración y su narrador, en la posibilidad de desarticular la identidad de aquello que se narra.

Obras citadas

- Barthes, Roland. "L'effet de réel." *Communications* 11.11 (1968): 84-9. Print.
- Bejel, Emilio. "Positivist Contradictions in Hernández Catá's *El ángel de Sodoma*." *Anales de la literatura española contemporánea* 25.1 (2000): 63-76. Print.
- Berthin, Christine. *Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts*. New York: Palgrave-Macmillan, 2010. Print.
- Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996. Print.
- Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London and New York: Continuum, 2002. Print.
- Clavijo, Uva A. "Modernismo y modernidad en la narrativa de Alfonso Hernández Catá." Diss. U of Miami, 1991. Print.
- Febles, Jorge. "Catá y lo fantástico." *Caribe* 2.2 (1977): 17-34. Print.
- . "Sobre la estética naturalista y la ficción erótica: El narrador comprometido en dos textos de Alfonso Hernández Catá." *Letras Peninsulares* 2.3 (1989): 65-80. Print.
- Fowler, Víctor. *Maldición: una historia de placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998. Print.
- Hernández Catá. *El ángel de Sodoma*. Ed. Cira Romero. La Habana: Letras Cubanas, 2009.
- . *Los frutos ácidos*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1928. Print.
- . *Manicomio*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931. Print.
- Horner, Avril. "Heroine." *The Handbook to Gothic Literature*. Ed. M. Mulvey-Roberts. London: Macmillan, 1998. 115-119. Print.
- López-Calvo, Ignacio. *Imagining the Chinese in Cuban Literature and Culture*. Gainesville: U of Florida P, 2008. Print.
- Hispanet Journal 6 (March 2013)



- Martínez Arnaldos, Manuel. "El Modernismo y la evolución de los géneros narrativos breves. A propósito de Alfonso Hernández Catá." *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada* 12-14 (2001): 313-25. Print.
- Mejías-López, Alejandro. "Reframing Sodom: Sexuality, Nation, and Difference in Hernández Catá's *El ángel de Sodoma*." *Ciberletras* 16 (2007): n. pag. Web. 17 Sept. 2012.
- Mighall, Robert. *A Geography of Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford UP, 1999. Print.
- Molina, Sintia. *El naturalismo en la novela cubana*. Lanham: UP of America, 2001. Print.
- Montero, Oscar. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V, 1993. Print.
- Nouzeilles, Gabriela. "La ciudad de los tísicos: Tuberculosis y autonomía." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 23.1/2 (1998): 295-313. Print.
- Punter, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1980. Print.