

# LA CHINA GÓTICA DE ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ

ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ'S GOTHIC CHINA

SANDRA CASANOVA-VIZCAÍNO\*  
*Universidad Nacional de Rosario*

Fecha de recepción: 29 de julio de 2013

Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2013

Fecha de modificación: 18 de noviembre de 2013

## RESUMEN

Este artículo analiza dos cuentos del escritor cubano Alfonso Hernández Catá (1885-1940), "Los chinos" (1924) y "El gato" (1933), cuyos personajes asiáticos son descritos como seres grotescos y monstruosos tal como y ocurre en el género gótico. Esta monstruosidad de los chinos, además, se presenta como una enfermedad contagiosa que amenaza con contagiar y desestabilizar los límites entre la vida y la muerte, la cordura y la locura, la familiaridad y la extrañeza, Occidente y Oriente.

**PALABRAS CLAVE:** Alfonso Hernández Catá, monstruos, cuerpos asiáticos, enfermedad, género gótico.

## ABSTRACT

This article analyzes two short stories by Cuban writer Alfonso Hernández Catá (1885-1940): "Los chinos" (1924) and "El gato" (1933). In these texts, Asian characters are described as grotesque and monstrous beings like the ones found in the Gothic genre. Moreover, this monstrosity is depicted as a contagious disease that threatens to infect and destabilize the boundaries between life and death, sanity and insanity, the familiar and the unknown, the West and the East.

**KEYWORDS:** Alfonso Hernández Catá, monsters, Asian bodies, disease, Gothic genre.

\* Doctora en Estudios hispánicos. Universidad de Pennsylvania.

*Oiga usted lo que ocurrió con los chinos  
sin preocuparse de otra cosa*  
(Alfonso Hernández Catá, “Los chinos”)

La obra narrativa del escritor cubano Alfonso Hernández Catá (1885-1940) está poblada por cuerpos extraños, deformes, enfermos y grotescos. En este artículo, sin embargo, propongo ver los cuerpos asiáticos como parte de la categoría de cuerpos monstruosos y siniestros, es decir, el cuerpo asiático como productor de terror y horror<sup>1</sup>. Concretamente, en los cuentos “Los chinos” (*Piedras preciosas* 1924) y “El gato” (*Cuatro libras de felicidad* 1933), Hernández Catá pone la mirada sobre espacios poblados por otredades asiáticas, ya sea en la propia Cuba o en la lejana China, que de alguna forma van desestabilizando los límites entre la vida y la muerte, la cordura y la locura, la familiaridad y la extrañeza, Occidente y Oriente.

La idea del cuerpo monstruoso y siniestro pertenece al género gótico que David Punter y Glennis Byron definen como “the symbolic site of a culture’s discursive struggle to define and claim possession of the civilized, and to abject, or throw off, what is seen as other to that civilized self” (5). En los cuentos de Hernández Catá, lo abyecto es el cuerpo asiático que, similar a su representación en la literatura modernista latinoamericana, “resiste, desde su ‘extrañeza’, a la epistemología occidental, de ahí que resulte ‘inquietante’, y, en su diferencia radical, monstruoso” (Morán 386). Además, se trata de cuerpos cuya monstruosidad actúa como una enfermedad contagiosa que amenaza a los cuerpos perfectos que se le oponen, ya sea el del narrador o de los otros personajes<sup>2</sup>. Estos cuerpos perfectos y socialmente definidos se exponen a episodios de terror y de horror y, como víctimas de una epidemia, sufren el contagio de una enfermedad, en su manifestación física, mental o en ambas.

La idea del contagio también funciona en un nivel metaliterario si pensamos en el gótico como un género narrativo o como un “cuerpo monstruoso” que se propaga con facilidad. Para Bradford Mudge “on a theoretical level, the reviewers insisted that

1. De acuerdo con Ann Radcliffe, escritora gótica inglesa entre el siglo XVIII y parte del siglo XIX, el terror es el sentimiento de suspenso y miedo que antecede a cierto tipo de experiencias, mientras que el horror es la repulsión como respuesta a la percepción de algo monstruoso o grotesco. El primero, el terror, “expande el alma” y despierta las facultades humanas; el segundo, el horror, “contrae, congela y aniquila” las facultades del hombre (41).

2. En mi artículo “‘El confesor de monstruos’: Alfonso Hernández Catá y el gótico”, publicado en la revista *Hispanet Journal* 6 (2013), propongo una lectura similar sobre la monstruosidad como enfermedad contagiosa, pero con énfasis en los cuerpos leprosos representados en la nouvelle *Los muertos* (1915) y el cuento “En la zona de sombra” (1931) de Hernández Catá.

the debate about good and bad novels [between 1770 and 1840] remains inextricable from definitions of good and bad women. As a result, Gothic fiction was depicted as prostituting itself to popular taste and as embodying aesthetic diseases capable of infecting body politics” (ctd. en Berthin 64). La literatura gótica es, entonces, una especie de “enfermedad literaria”. Como explica Christine Berthin, “a Gothic novel is a bad novel, a lawless text, and Gothic novels have to be relegated to the margins of culture before they contaminate wives and daughters” (64). De esa forma, la propagación del texto que contiene narraciones y descripciones horribles debe ser controlado. El texto/cuerpo gótico se convierte en una amenaza, pero igualmente en el instrumento que da cuenta o muestra lo diferente y lo abyecto. En el caso cubano, a través de la representación del cuerpo asiático, entendido como algo monstruoso y amenazante, el gótico hace su entrada como género de ficción<sup>3</sup>.

## LOS CHINOS EN CUBA

La presencia de los chinos esclavos en Cuba se remonta a las primeras décadas del siglo XIX, cuando Gran Bretaña presiona a la corona española a firmar en 1817 el Tratado de Madrid, mediante el cual debería quedar abolida la trata de negros en el Atlántico (López-Calvo 5). Ante la merma de esclavos negros, los chinos *coolies* son forzados a trabajar en las plantaciones junto con la población negra, que ya en 1886 era oficialmente libre. De ese modo, para 1877, cuando esta trata termina oficialmente, indica Ignacio López-Calvo, la cifra estimada de chinos en Cuba era de 150 mil (8)<sup>4</sup>.

3. En las letras contemporáneas cubanas es interesante cómo lo asiático se asocia con otro género que surge paralelamente al gótico en el siglo XIX: el policial o la novela negra. Así, textos como *Un experimento en el Barrio Chino* (1936) de Lino Novás Calvo, considerado el primer policial cubano; *El caso Baldomero* (1965) de Virgilio Piñera; “A petición de Ochún” (2000) incluido en *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005) de Antonio José Ponte; y *La cola de la serpiente* (2011) de Leonardo Padura Fuentes presentan crímenes monstruosos en el Chinatown de La Habana. Sería interesante, entonces, explorar la evolución de la representación estética del barrio chino en la literatura cubana del siglo XX. En el caso de Hernández Catá, el cuento “Cuatro libras de felicidad” se ubica en este espacio en donde también ocurre un crimen. Por otro lado, el cuento “La puerta falsa” de Hernández Catá se desarrolla en el barrio chino de Londres, la ciudad por excelencia en la narrativa gótica europea del siglo XIX. En ese sentido, el barrio chino es visto como un espacio en el cual se concentra la amenaza. Así, el narrador describe el espacio como uno poblado por “calles de casitas muy bajas, sórdidas, calladas, pero calladas en una especie de silencio activo, acechante, amenazador” (*Cuatro libras* 296).

4. La inmigración de chinos a Cuba durante esta época no fue un caso aislado. López-Calvo explica que la misma comenzó desde el 1830 como resultado de varios factores como el alza en la demanda de mano de obra barata en diferentes partes del mundo, así como problemas internos en China como sobrepoblación, desastres naturales o crisis económicas (4). Añade, además, factores asociados con inestabilidad política, como distintas guerras (4-5).

Durante este período, igualmente, los discursos médicos y antropológicos consideraron que la población asiática estaba vinculada a diferentes patologías, entre ellas la pederastia (Morán 387)<sup>5</sup>. El crítico Francisco Morán destaca el artículo “Los chinos en Cuba”, publicado en Madrid en 1864 por el cubano José Antonio Saco o, incluso, el trabajo de Fernando Ortiz, *Los negros brujos* (1906), en el cual Ortiz sostiene que “la inmigración china en Cuba, que se ha hecho en gran escala, ha traído un nuevo elemento de inmoralidad” (Morán 387, 388). Ambos artículos hacen eco, explica Morán, de una “creciente discriminación que lo marca [al asiático], en algunas regiones del continente, como una otredad radical, más allá de la cual el sujeto nacional y latinoamericano no pueden ser imaginados” (Morán 387).

Por su parte, la temática oriental aparece en la literatura cubana a finales del siglo XIX, durante el Modernismo, en textos de Julián del Casal o en las crónicas de José Martí, que como argumenta Morán, se articulan a partir de la “extrañeza” y de la “familiaridad” con lo asiático (401). Sin embargo, en los cuentos de Hernández Catá lo oriental se presenta como una expresión más de lo gótico que definía lo lejano como exótico pero igualmente acechante, es decir, lo oriental como el locus del horror y del terror. Como explica Uva A. Clavijo, en la narrativa de Hernández Catá “la fascinación por lo oriental es constante; aunque a veces la cultura asiática deje de ser un mero decorado exótico para convertirse en un tema marcado por las propias ideas y obsesiones del autor” (79-80). Algunas de estas serían: “... la igualdad de los asiáticos que hace a los occidentales imposible diferenciarlos, la atracción física y el desprecio entre orientales y europeos, y un algo misterioso, amenazador, temible, que emana de todo lo Oriental” (Clavijo 87).

“Los chinos” (*Piedras preciosas* 1924), “La señorita de Occidente” (*El libro de amor* 1924), “Mirada al Oeste” (*Cuentos olvidados* 1982), “El gato,” “Cuatro libras de felicidad,” “Cuarenta y nueve chinos,” “La puerta falsa” y “Contra una sombra” (*Cuatro libras de felicidad* 1933) presentan todos “el cariz enigmático del oriental, la incompreensión y su compleja y milenaria cultura por parte del hombre de occidente, el desencaje del individuo de ojos rasgados y piel amarilla dentro de la sociedad europea-americana” (Hernández Catá 23)<sup>6</sup>. Ese “enigma” que propone Hernández Catá es inicialmente visible en la diferencia física

5. López-Calvo menciona una serie de autores que utilizan teorías deterministas para justificar la esclavitud de los orientales. Entre estos menciona al médico griego Hipócrates y al filósofo francés Montesquieu (7).

6. Clavijo hace una lectura más detallada sobre el Orientalismo en algunos relatos de Hernández Catá como parte de su tesis doctoral. Aun cuando la autora identifica una serie de características propias del modernismo latinoamericano, falta, en cambio, un trabajo comparativo entre estos relatos que den cuenta de la función estética del Orientalismo en las obras de Hernández Catá. Por otro lado, López-Calvo incluye los cuentos “Los chinos” y “Cuarenta y nueve chinos” en su libro *Imagining the Chinese in Cuban Literature and Culture* (2008). Si bien el libro puede considerarse una gran aportación dentro de la disciplina de la historia, el análisis literario de algunos textos resulta incompleto ya que parte de la posible “sinofobia” del autor para entender la descripción y función de los asiáticos en ambos cuentos (52-53). Por otro lado, Rogelio Rodríguez Coronel también hace un estudio sobre lo oriental en la narrativa cubana en su libro *Lecturas sucesivas*; como López-Calvo, hace un análisis de “Los chinos” de Hernández Catá.

entre el narrador, un hombre blanco de origen europeo, y lo narrado, Asia o los asiáticos. Así, estos últimos se describen como una monstruosidad cuyos cuerpos excesivos solo pueden provocar asombro y espanto en quien los percibe<sup>7</sup>.

En los cuentos “Los chinos” y “El gato”, la monstruosidad del cuerpo asiático también se observa al tratarse de cuerpos que no participan activamente en el relato: ni tienen nombre propio ni dialogan. Por otro lado, los cuerpos son indistinguibles entre sí. Los chinos son, para quien los percibe, una masa homogénea compuesta de partes igualmente espeluznantes. Pero la desaparición de alguna de esas partes, es decir, la muerte de alguno de los chinos, no representa la destrucción de la masa homogénea, sino que esta sobrevive de modo amenazante. De esta manera, los chinos son capaces de “desafiar” la muerte porque su entrada a la narración —y por lo tanto al mundo representado en la ficción— es permanente.

### “LOS CHINOS”

El cuento “Los chinos” narra la llegada de un grupo de asiáticos a una plantación como nueva mano de obra ante la huelga de brazos caídos convocada por los trabajadores. El narrador del cuento, convaleciente por un brote de disentería que coincide con la llegada de los chinos, es el testigo visual y oral de la disputa entre huelguistas y nuevos trabajadores. La narración, entonces, hace visible una estructura social en proceso de cambio y esa representación de la alteración del orden social se logra mediante el uso del horror-grotesco.

El relato del narrador, quien no se identifica con ninguno de los dos bandos, estará marcado por los efectos de la fiebre y por la distancia entre el lugar de la acción y su habitación de enfermo. En sus propias palabras: “Debían de ser noventa. Varias veces quise contarlos y no pude porque se mezclaban y confundían unos con otros, igual que en el cielo las estrellas” (*Piedras* 116-117). La llegada de los chinos resulta, por lo tanto, algo confusa y su descripción inicial los convierte en una cosa imprecisa.

7. Los personajes asiáticos, lo mismo pueden ser descritos como seres repugnantes, como se verá en “Los chinos”, que como seres enigmáticos. En “Cuatro libras de felicidad” se presenta al personaje principal, Thsin-Wou-ti, como un chino gordo y rico proveniente de Cantón y residente del barrio chino de La Habana desde hace medio siglo. El narrador, no obstante, no vacila en ahondar en detalles que lo aproximan más a una especie de espectro: “Tiene entre sus hermanos de destierro fama de sabio ... Puede estar abstraído en una quietud profundísima mientras trabaja, o activo mientras parece inmóvil ... Activo y lento da la impresión de estar en acecho a todas horas. Sus pupilas y sus labios son la parte de su ser carnal más impregnados de espíritu: tarda en mirar, y desde que su sonrisa se alumbraba o se extingue hasta que lo advierte el observador, transcurre siempre mucho tiempo” (*Cuatro libras* 13-14). La pose al acecho de Thsin-Wou-ti, así como el énfasis en sus pupilas y labios, contribuyen a esa imagen de lo animal y primitivo como se verá en “El gato”.

Interesantemente, en el cuento la monstruosidad no es exclusiva de los asiáticos, sino que es una característica de los trabajadores de la plantación. Ya, antes de la llegada de los chinos, el narrador describe a los huelguistas de la siguiente forma:

... había de muchas partes: negros jamaquinos de abultadas musculaturas, de sudor acre y de ojos color de concha de mar; negros del país, más enjutos, de color mielado y dientes que parecían luces dentro de las bocas; alemanes de un rubio sucio, siempre jadeantes; españoles sobrios y camorristas, de esos que dejan sus tierras estériles para ir a fertilizar el mundo; criollos donde se veía la turbia confluencia de las razas igual que en la desembocadura de los ríos se ve el agua salada y la dulce; haitianos, italianos... hombres que nadie sabía de dónde eran... (114)

El narrador presenta una especie de “pintura de castas” de la clase obrera, compuesta por “escorias de razas si usted quiere”, al igual que por razas desconocidas (114). En ese sentido, los trabajadores negros, jamaquinos, españoles, criollos, etc., aparecen también como misteriosos. Sin embargo, hay una diferencia entre la misteriosa monstruosidad de los chinos y la de los trabajadores. Mientras que estos últimos son “escorias de razas”, los chinos están más próximos a la bestialidad; son “macacos amarillos”, según el narrador (117). Por otro lado, los trabajadores en huelga ya forman parte de la estructura social que describe el narrador y la huelga es, precisamente, una muestra de esa inclusión, aunque sea de forma marginal y oprimida. Es decir, la protesta existe porque existe una estructura social cuyo nivel más bajo está ocupado por los obreros. En cambio, los chinos son los monstruos recién llegados, el elemento foráneo cuyo origen se encuentra en el límite del mundo: no son europeos ni caribeños, sino asiáticos.

La monstruosidad de los chinos se asocia, además, a dos cosas. Por un lado, su aparente inutilidad. Para el narrador, los cuerpos de los chinos no estaban preparados para el trabajo que se les exigía. Por otro lado, esa incapacidad corporal para “resistir el trabajo tremendo” (117) los aproxima a una indeterminación sexual. Mientras que los chinos eran excelentes para vender abanicos, zapatillas o cajitas de laca en sus tiendecitas de la ciudad (“oficios de mujeres”, como especifica el narrador), el trabajo en la plantación era para “hombres muy hombres” (117). Este cuerpo afeminado o simbólicamente castrado, al igual que el cuerpo monstruoso, coincide también con los discursos antropológicos y médico-científicos surgidos en América Latina en el siglo XIX<sup>8</sup>. Si algunas representaciones literarias del oriental comparan la presencia de los asiáticos en América

8. Al respecto puede consultarse la obra de Stepan.

con una “metástasis de la extrañeza” (Morán 386-387), en “Los chinos” esa llegada implica precisamente la inserción y propagación de lo grotesco como una enfermedad.

La descripción de los chinos como seres animalizados y afeminados se extrema hacia el final del relato, cuando el narrador explica lo sucedido: los obreros desplazados planifican la matanza colectiva de los orientales a grito de: “—¡Puesto que son como bichos y no tienen en cuenta el derecho de los hombres, hay que matarlos como a bichos!—” (118). El narrador, desde su lugar de convalecencia, observa cómo un día los trabajadores envenenan el café de los chinos. El resultado es un espectáculo del horror:

Y por la mañana, cuando los miré acercarse con sus escudillas, percibí de antemano lo que los ojos habían de tardar unas horas en ver aún: cuerpos que se agarrotan, manos que van a oprimir los vientres en desesperados ademanes, pupilas que se abultan y salen de las cuencas cual si quisieran sujetarse a la vida, caras amarillas que se ponen mucho más amarillas y que caen crispadas contra la tierra para no levantarse más.

Veintidós cayeron así. Otros que habían bebido menos o que eran más fuertes, murieron por la noche. (119-20)

El horror visual de la muerte y descomposición de los cuerpos envenenados da paso al terror ante la imposibilidad de describir coherentemente lo ocurrido: “¡Ah, no olvidaré nunca el terror de los guardias ni mi propio terror! Si un chino nos infunde siempre una invencible sensación de repugnancia y de lejanía donde hay algo de miedo, un chino muerto es algo pavoroso... Los cadáveres tendidos sobre el campo bajo el trágico silencio lleno de sol, galvanizaron a todos (120)”. La tragedia de los chinos culmina con el fusilamiento de los culpables y con el restablecimiento del orden. Pero se trata de un “orden” efímero. Mientras que los trabajadores en huelga son fusilados como castigo y desaparecen de la plantación y del relato, los chinos, en cambio, vuelven a aparecer como una misma masa homogénea comparable a una horda de zombis. Según el narrador, eran “iguales, absurdamente iguales a los que yo vi caer muertos en tierra, cual si en vez de llevarlos a enterrar los hubiesen llevado a la ciudad para recomponerlos” (121). A pesar de tratarse de un nuevo grupo de trabajadores que viene a sustituir a los huelguistas, para el narrador no hay una diferencia apreciable en el físico y en el comportamiento de los nuevos chinos y precisa: “... y con diligencia de *hormigas ante mis ojos enloquecidos* empezaron a trabajar” (121, bastardilla fuera de texto). Si el cuerpo asiático produce horror-terror, la imposibilidad de destruir ese cuerpo produce, entonces, locura.

La enfermedad inicial del narrador, disentería, pasa a ser locura. Si la primera lo incapacitaba físicamente (a la vez que facilita la narración del relato porque lo convierte automáticamente en testigo), la segunda lo anula mentalmente y hace que concluya el

relato. La intención del narrador de dar cuenta de los hechos que testimonia llega a su fin, precisamente porque se expone a los hechos mismos. Así, el contacto físico con el ser monstruoso no es imprescindible para que ocurra el contagio, sino que la percepción del horror es motivo suficiente para ser consumido por este. El narrador es incapaz de continuar el relato del horror porque ahora forma parte de él a través de la locura.

### “EL GATO”

En el relato “El gato” la locura aparece en el personaje principal, un fraile misionero en China. En este caso, el cuerpo foráneo en la narración no es el de los chinos sino el del blanco que se transporta a Asia, es decir, a un mundo “nuevo”. Este viaje supondrá en el fraile la alteración de sus sentidos de modo que Asia acabará penetrando, de modo siniestro, el recuerdo que tiene de Europa hasta “orientalizarlo”.

En “El gato”, el narrador en tercera persona intenta rectificar la noticia sobre la presunta muerte de dos misioneros en Asia. De acuerdo al narrador, no se trata de un asesinato múltiple, sino de una muerte por insolación y de un suicidio, respectivamente. De esa forma se rompe de entrada el suspenso que genera la posibilidad de resolver un crimen perverso. Sin embargo, esa versión supuestamente verdadera no es menos misteriosa, sino que además logra incrementar el elemento siniestro mediante la extraña explicación de lo sucedido: “El primero, el anciano, falleció de insolación en pocas horas; el otro, el joven, se suicidó quince días más tarde junto al cajón en donde acababa de morir el gato montés domesticado por él con paciente y egoísta ternura”, explica (109). Pero si el narrador en “Los chinos” fue testigo directo del horror, en “El gato” es apenas un intérprete de lo ocurrido. La versión verdadera de los hechos le llega por “un azar” (109) cuando descubre “las notas escritas por el frailecito, halladas sobre el cadáver de un viejo” (109-110). El motivo del manuscrito encontrado concede irónicamente al narrador mayor autoridad para dar cuenta del relato, porque lo mantiene a salvo del horror que debe relatar. Aun cuando él mismo se encuentra en Amoy, el pueblo en el cual mueren ambos frailes, el contacto con el horror-terror está mediado por la escritura, el manuscrito, y no es percibido de modo directo como si ocurre con los frailes o el narrador de “Los chinos”. Por otro lado, mientras que el relato del narrador en “Los chinos” se detiene abruptamente, este relato mantiene una estructura más tradicional. En “El gato,” el texto leído (el manuscrito) genera otro relato (el cuento como tal). Para el narrador, “Lo mejor sería reproducir las notas ordenadamente. Más después de leídas no tengo paciencia de copiarlas letra a letra. Hombre de acción, prefiero resumirlas. Si algún comentario arranca el recuerdo a mi fantasía, procuraré que el chispazo sirva

para alumbrar mejor la veracidad del relato” (110). La conciencia del narrador de estar presentando una trama literaria (y el ordenamiento un poco aleatorio de los hechos lo confirma) se convierte en el antídoto contra el contagio y la locura.

La historia de ambos frailes comienza cuando Leopoldo, el más joven de los dos, es recogido de niño y criado en el convento. Dentro del convento “su mundo era mínimo y su universo inmenso” (110). Pero ese universo se ampliaría cuando, junto con su maestro fray Juan, emprende un viaje misionero a la China. Allí los frailes se enfrentan a la imposible tarea de evangelizar. Según el narrador, “abrir túnel en la roca es más fácil que horadar creencias multiseculares protegidas por costras de ignorancia y por esa especie de nada enorme que es la diferencia racial” (117). Salvo una familia asiática que ya había convivido con europeos, el resto de los habitantes de Amoy se presenta como un elemento grotesco y amenazador. La descripción que ofrece el narrador aumenta la extrañeza de estos seres: “Debajo de la piel amarilla, tras de los sesgados ojuelos, existían sin duda otras entrañas, otra materia gris, impermeables al efluvio cordial y a las doctrinas de Occidente” (117). Esta descripción enfocada en las partes del cuerpo visiblemente diferentes genera una imagen de los chinos como monstruos compuestos por diferentes “capas” que se superponen y van cubriendo un interior impenetrable y desconocido. Pero a pesar de esta monstruosidad oculta, si en “Los chinos” los asiáticos eran vistos por el narrador como seres animalizados y afeminados sin ningún tipo de relación con el narrador, en “El gato” los asiáticos que acompañan a los frailes en la travesía de Europa a Asia oscilan entre lo familiar y lo desconocido, es decir, entre el rechazo absoluto por parte de los frailes y la posibilidad de establecer paralelos entre los dos mundos que se representan. Ya en el buque que los llevaría a China, fray Juan y fray Leopoldo se dedican a buscar parecidos entre los pasajeros extranjeros y los rostros conocidos del convento:

A dondequiera que miraban veían atisbos de un mundo de apetitos desconocidos para ellos. Sabían, claro es, que existe el mal, pero lo sabían de una manera abstracta, y aquellos hombres y mujeres prisioneros en la nueva Arca de Noé hija de la Industria, les concretaban esa noción. *Sentíanse solos y rodeados de algo demoníaco*. Únicamente aquellos cuyas facciones habían podido ser relacionadas con otras vistas y queridas sin saberlo en el convento y en el pueblecillo, les producían sensación de compañía segura. (115, bastardilla fuera de texto)

El buque, por lo tanto, representa un lugar de transición entre Europa y Asia porque en él es posible la identificación y asociación entre lo conocido que va quedando atrás y lo nuevo que se aproxima. Pero a medida que el buque va penetrado en lugares remotos, se va dificultando el proceso de asociación: los frailes “pronto se hallaron solos con su fe en medio del mundo asiático” (116). Esta presentación de Asia como un “mundo” (tal vez

paralelo al mundo del convento) confirma la lejanía y el exotismo con el que se asocia el continente. Fray Juan y fray Leopoldo deben cruzar un umbral para llegar al espacio grotesco. De hecho, la primera imagen que se tiene de Asia es la de un cuerpo enfermo o putrefacto: "... el primer puerto les echó a los rostros esa bocanada voluptuosa y pútrida que resume todos los olores del Oriente" (116).

Por otro lado, si en "Los chinos" la acción inexplicable (el retorno de los chinos) ocurre en el mismo espacio desde donde el narrador se ubica y desde el cual narra, en "El gato" el narrador transporta al lector en el mismo viaje que los frailes a una zona desconocida en donde se concentra la posibilidad de la maldad y la muerte. En el primer cuento el terror aparece de forma súbita como una amenaza dentro de un espacio conocido. En cambio, aquí el miedo va apareciendo poco a poco a medida que los personajes van penetrando en el nuevo espacio. Esa gradual aparición de lo terrorífico, además, va a suponer una vuelta simbólica a Europa: una vez en Asia varias experiencias harán que fray Leopoldo recuerde momentos de su pasado ya olvidados que se cargarán ahora de terror. Es decir, la percepción de lo terrorífico en Asia genera el recuerdo de Europa, y este a su vez adquiere una nueva connotación, no como un lugar reconfortante, sino tan perturbador como el que percibe en el nuevo continente.

Si lo que permite el cambio de mundos en un nivel geográfico es el viaje en buque, lo que facilita esta vuelta simbólica en fray Leopoldo es la presencia del gato montés que genera un conglomerado de experiencias siniestras. A la muerte de fray Juan por insolación, fray Leopoldo se hace cargo del animal salvaje para intentar domesticarlo. Este dato presenta una ironía en el relato: el gato montés logra someterse al fraile, pero los habitantes de Amoy, en cambio, son indomesticables. En el poblado, entonces, se invierten las características particulares de cada especie: el animal doméstico y el hombre salvaje. No se trata, sin embargo, de una especie de *bon sauvage*, sino que los asiáticos son percibidos por fray Leopoldo como seres terroríficos. Según él, ni siquiera se trata de una obra de Dios; los chinos no pertenecen al reino de este mundo, con lo cual la eventual incorporación de esa otredad a lo conocido es imposible (122). En medio de la confusión que produce el escenario, fray Leopoldo exclama: "Si siquiera fuera negros en vez de amarillos estos seres ... creo que podría llegar a considerarlos hermanos, a quererlos. Pero a éstos no. ¡Perdóname, Señor, pero no me parecen obra tuya!" (122).

Los chinos son la diferencia absoluta. El gato, en cambio, no solo ejerce una fascinación particular en fray Leopoldo, sino que logra en él esa identificación imposible con un elemento asiático: "Para fray Leopoldo, las pupilas consteladas de aquel pedacito de viva carne, eran el único vestigio de su otra existencia, la compañía única. Los chinos hablaban y el gato no; los chinos poseían brazos, piernas, pecho, esqueleto semejante

al suyo... Y sin embargo, él reconocía al gato como hermano y a los otros los sentía extraños, impenetrables, heterogéneos de su materia y de su alma” (123). Al igual que el buque en donde viajaron, el gato facilita la posibilidad de activar el recuerdo y generar un proceso de asociación entre lo nuevo desconocido y lo viejo familiar. No obstante, el retorno de lo familiar a través del gato y de la chica asiática que ayuda a fray Leopoldo en los quehaceres de la casa se convierte en el elemento desestabilizador de la realidad:

La mozueta asiática no era ella misma ya solamente: Por misteriosos juegos cerebrales, lo imposible se realizaba, como en lo sueños: El gato era ahora el gato del convento, y para borrar de la muchacha la amarillez y los rasgos oblicuos, del fondo del pasado surgía una imagen no recordada nunca, ni siquiera mirada antaño, vista nada más, entre otras cierta imagen de la hija del sacristán. *Y el recuerdo con infernal minucia, precisaba el color de los ojos, la gracia mitad púdica mitad hipócrita de sus párpados, el cobre de la cabellera, los labios gruesos, los hoyuelos de las mejillas, y, en el pecho, aquel doble vaivén que alcanzaba ahora, contra todas las preces del fray Leopoldo, poderío atroz...* (125, bastardilla fuera de texto)

Hay, entonces, un vínculo entre la domesticación del gato salvaje y el “lado salvaje” del fraile, ya que la posibilidad de transformar al animal implica la posibilidad de mantener oculto ese aspecto de la vida del fraile. Lo salvaje es la sexualidad prohibida y el gato montés permite que se produzca el encuentro entre lo monstruoso externo (el mundo asiático) y lo monstruoso interno (los monstruos que guarda fray Leopoldo de su pasado). Por otro lado, la experiencia del terror en Asia es precisamente lo que permite la experiencia del deseo, porque, como válvula de escape, supone la vuelta a otros espacios y tiempos en donde se manifestó este sentimiento. El deseo sexual en el fraile produce neurosis, locura y terror y el terror del presente invoca el deseo del pasado. Así, el convento, que representa lo conocido y familiar, se “gotifica” a través del recuerdo que nace con la exposición de los personajes a un espacio percibido como inherentemente gótico, es decir, Asia.

Esa ida y vuelta no concluye con el regreso mental de fray Leopoldo al convento, sino que una vez experimentado el recuerdo del deseo, el espacio donde se encuentra se vuelve aún más aterrador y pasa a ser una amenaza incluso mayor. De ese modo, la muchacha china que lo acompaña y ayuda en la casa deja de ser ella para convertirse primero en el recuerdo de la muchacha en el convento, y finalmente en todas las mujeres del mundo. “La mozueta se escapa de sus faenas para venir a consolarle [por la muerte del gato], y le sonreía en el silencio de sus dientes menudos, con sus labios sutiles: en realidad con los dientes anchos y la boca pulposa de la hija del sacristán: en realidad con la boca de todas las mujeres jóvenes del orbe” (126). La multiplicidad de lo prohibido,

la muchacha que es todas las muchachas y, por lo tanto, es el deseo sexual llevado al máximo de sus posibilidades, implica la expansión total de lo gótico, la metástasis definitiva; el deseo sexual es, pues, el lugar del horror. Si la joven china es una manifestación de un mundo gótico terrorífico, el sexo femenino en general se convierte en un elemento gótico. Es decir, la mujer en el relato de Hernández Catá se “gotifica” por contagio. Una es todas y todas son una amenaza para la paz conventual que representaba fray Leopoldo.

Lo gótico no encuentra límites dentro del mundo de la representación; su amenaza es constante y solo puede ser contrarrestada con la muerte, con el cese definitivo de su propagación. Justo en el momento en que el gato montés muere y la joven asiática se presenta ante fray Leopoldo, este “apoyó una de sus sienes sobre la almohada única donde ya le era posible reposar, y abrió con la ganzúa del revólver, de un disparo, la puerta tras la cual iba a encontrarse frente a frente con Dios o con la nada” (127). Esta vez, la vía mediante la cual el fraile se transporta hacia otro mundo no es el buque o el gato, sino el propio cuerpo del fraile o, más bien, el acto de destruir el cuerpo, el suicidio.

## CONCLUSIÓN

En los cuentos “Los chinos” y “El gato”, la enfermedad y la posibilidad de contagio aparecen de varias formas. La enfermedad del narrador en “Los chinos” permite que éste se distancie y sea testigo del envenenamiento de los chinos. Lo que lo salva es también lo que lo condena: el narrador es testigo de la llegada, propagación y permanencia de una nueva epidemia. Aun cuando el narrador está recluso en un cuarto para enfermos, sabe que afuera hay otra “enfermedad” incontrolable que no se puede eliminar: la llegada de los asiáticos. Por otro lado, en “El gato” el orientalismo aparece como una discapacidad que impide que los frailes puedan identificarse con los chinos y que estos puedan ser, a su vez, domesticados, evangelizados y colonizados.

Lo que sobrevive en ambos cuentos es el cuerpo terrorífico: el de los chinos obreiros que “regresan” a la plantación y generan una visión espantosa en el primer narrador, y el cuerpo de la muchacha china que con los brazos tendidos frente a fray Leopoldo se convierte en la última imagen que este percibe en vida en el segundo relato. La presencia y supervivencia de estos cuerpos implica, no obstante, la desaparición o anulación de otros. Si existen los chinos en la plantación es para suplantar el cuerpo de los otros trabajadores; el cuerpo oriental desplaza al cuerpo “nacional” que ya formaba parte de la estructura social. La llegada de los chinos, entonces, depende de la expansión de otro cuerpo mucho más poderoso y abstracto: el capital. El desarrollo del capital en el territorio que habitan los trabajadores conlleva la expansión de los límites mediante la introducción del

elemento externo. El relato presenta, de ese modo, una sociedad que ahora se enfrenta a un nuevo conflicto: ¿cómo definir y ubicar a los chinos dentro del espacio nacional-social? Y, más aún, una vez se introduce el cuerpo conflictivo, ¿cómo se reconfigura el significado del cuerpo ya existente? Para los obreros huelguistas la presencia de los chinos implica falta de trabajo. Esta improductividad de los huelguistas los acerca a los otros tipos de cuerpos enfermos descritos por Hernández Catá a lo largo de su narrativa: leprosos, monjas y frailes, mujeres burguesas, es decir, cuerpos marginados dentro de la sociedad.

Si en “Los chinos” la supervivencia del cuerpo grotesco implica la alteración de la estructura social, en “El gato” se trata de una continuidad. El mundo asiático conserva su orden a pesar de los intentos de los frailes por alterarlo. Irónicamente lo que cambia es la percepción de Occidente: desde la distancia y el recuerdo este se orientaliza, lo que en este caso quiere decir “se gotifica”. Si la evolución de lo gótico en Europa muestra un movimiento de lo remoto (España e Italia como espacios exóticos y siniestros)<sup>9</sup> a lo familiar (Londres como la ciudad laberíntica amenazada por el horror), en los textos de Hernández Catá que presento hay una entrada y salida del interior (entendido como espacio físico, pero igualmente como la mente e imaginación del narrador o del personaje) al exterior, ya sea la plantación o el país remoto. Interior y exterior son dos espacios poblados por cuerpos enfermos que desafían los límites de las identidades que los definen, sociales o literarias.

Los espacios exteriores presentados en los relatos simbolizan orden, trabajo y disciplina. Es decir, se trata de espacios que oscilan entre la representación de aspectos asociados, por un lado, con el desarrollo de la modernidad como la tecnología o los modos de trabajo y, por otro lado, con la conservación de viejos órdenes en estructuras como la familia o la feligresía. Estos cuentos de Hernández Catá muestran una sociedad cuya estabilidad es incierta, ya que lo grotesco-monstruoso los amenaza constantemente hasta el punto de penetrar en ellos mediante la inserción de cuerpos diferentes, enfermos o desquiciados<sup>10</sup>. Una vez que el horror se inserta en estos espacios, se trastocan sus límites. Alterados los espacios, es imposible hacer una distinción entre los cuerpos deformes, enfermos o desquiciados y los cuerpos “perfectos”. Las ideas de la clasificación y el ordenamiento quedan, entonces, anuladas.

9. “The rocky and tortured landscapes of Italy, Spain and Bavaria represented to English, Scottish and German writers not only an analogue of the mind but also a political landscape in which Spain, Italy and Germany usually stood for the chaotic and anarchic and England and France stood for sane manners an ordered constitution” (Bloom 24).

10. En el caso de “El gato,” como ya expliqué, Asia entera es el cuerpo enfermo y lo que se inserta en ella son los frailes, los cuales terminarán “contagiándose” del terror una vez lleguen a China.

Finalmente, el cuerpo es el lugar en el cual se manifiesta primero lo gótico y en donde se verifica lo gótico como género literario. El revés del cuerpo burgués y físicamente perfecto se representa como un cuerpo asiático, que en un principio permanece oculto, pero amenazante y acechante. La narración introduce el momento de transgresión y esta, a su vez, trae a la luz a estos cuerpos que comienzan en ese momento a actuar como un virus incontrolable, contagiando de grotesco el espacio que los contenía hasta que, poco a poco, todo el espacio representado se “enferma”. De ese modo, Hernández Catá complica la definición de lo monstruoso y lo propone como algo prácticamente incontrolable e ilimitado: todos pueden llegar a ser monstruos. El retorno de los chinos o la inconmensurabilidad de Asia no solo son monstruosas en sí mismos, sino que advierte, de modo trágico, que la monstruosidad es la gran enfermedad que habita entre nosotros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Berthin, Christine. *Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts*. New York: Palgrave-Macmillan, 2010. Impreso.
- Bloom, Clive. *Gothic Histories: the Taste for Terror, 1764 to the Present*. London: Continuum, 2010. Impreso.
- Casanova Vizcaíno, Sandra. “El confesor de monstruos’: Alfonso Hernández Catá y el gótico”. *Hispanet Journal* 6 (2013): 1-25. Web. 1 de julio de 2013. <<http://www.hispanetjournal.com/El%20confesor%20de%20monstruos.pdf>>
- Clavijo, Uva A. “Modernismo y modernidad en la narrativa de Alfonso Hernández Catá”. Tesis doctoral. University of Miami, 1991.
- Hernández Catá, Alfonso. *Cuatro libras de felicidad*. Madrid: Editorial Renacimiento, 1933. Impreso.
- . *Cuentos olvidados*. Montclair: Senda Nueva de Ediciones, 1982. Impreso.
- . *Piedras preciosas*. Madrid: Mundo Latino, 1927. Impreso.
- López Calvo, Ignacio. *Imagining the Chinese in Cuban literature and Culture*. Gainesville: University of Florida Press, 2008. Impreso.
- Morán, Francisco. “‘Volutas del deseo’: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano”. *MLN* 120.2 (2005): 383-407. Impreso.
- Punter, David y Byron Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. Impreso.
- Radcliffe, Ann. “On the Supernatural in Poetry”. *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Ed. David Sandner. Westport: Praeger, 2004. Impreso.
- Stepan, Nancy. *The Hour of Eugenics. Race, Gender and Nation in Latin America*. Ithaca: Cornell University Press, 1991. Impreso.