

**Amor y muerte en "Noventa días". Para una nueva lectura de un
cuento catiano**

Michelle María Álvarez Amargós

(Universidad de Granma. Bayamo. Granma. Cuba)

Lenia Sainiut Tejera León

(Televisión Serrana. Granma. Cuba)

Ana Vilorio Iglesias

(Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. Cuba)

Resumen

El presente trabajo realiza un análisis narratológico del cuento "Noventa días" del escritor cubano Alfonso Hernández Catá. A través de la valoración de diferentes elementos estructurales se persigue mostrar los aspectos experimentales tratados en el texto y aquellos momentos donde puede definirse en su obra *"una técnica más de dramaturgo que de novelista"*.

Palabras claves: análisis narratológico, "Noventa días", Catá, experimentación, técnica de dramaturgo, muerte.

Abstract

The present work carries out a narratologic analysis of the story "Ninety Days" by the cuban writer Alfonso Hernandez Catá. Through the valuation of different structural elements, it is pursued to show the experimental aspects treated in the text and those moments where can be defined in this work *"a technique that a playwright more than a novelist."*

Death and love in "Ninety days". For a new reading of the Catá's story.

Key words: narratologic analysis, "Ninety days", Catá, experimentation, playwright technique, death.

Lo seguí, aceptando por cosa natural que en el postrer episodio del drama cuya decisión había sido pautada en el Otelo, interviniera un enterrador que parecía provenir del Hamlet. Al otro día mi ciudad recobró su ritmo de cordura. Ya era verano. (Catá, 1983, 80)¹

Al notar Jesús Castellanos en las primeras narraciones cortas de Alfonso Hernández Catá "*una técnica más de dramaturgo que de novelista*" (Catá, 1983, 15) señalaría la peculiaridad predominante en buena parte de la posterior obra del autor y que tendría, por la temática tratada, por las poses de sus personajes y por la trabajada atmósfera teatral, uno de sus más acabados logros en el cuento "*Noventa días*".

No se posee la fecha exacta de aparición del relato pero sí conocemos de su inclusión en la recopilación hecha por Eduardo Barrios² en 1936 y también en el libro *Literatura Latinoamericana. Antología e introducción histórica* de Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit. La presencia evidente de elementos intertextuales entre el *Otelo* de Shakespeare y el cuento de Catá, construyen esta historia de amor y celos donde el honor y la inevitabilidad del destino son ejes temáticos fundamentales que convergen en la muerte de los protagonistas.

Un punto muy interesante en esta obra es el claro acercamiento al mundo teatral. Consideramos manifiesta la intención de llevar la trama de *Otelo* a una narración en la cual lo mismo se *dramatizase* el *cuento* que se *contase* el *teatro*. En sí todo es un juego técnico de gran creatividad donde podemos apreciar la complejidad del relato. En lugar de divagaciones dialogadas presenta hechos; acciones hilvanadas con destreza para mantener latente la tensión y ésta no decae sino en el momento justo. Palabras, solo las necesarias para que los personajes no pasen a la inmaterialidad. Los diálogos son frases fútiles, intrascendentes en apariencia, a no ser porque representan la vitalidad de los personajes y complementan la banalidad en su relación. También refuerza una de las ideas persistente en la narrativa del autor: la importancia de la comunicación entre los seres humanos.

Temas comunes en la obra de Catá son el honor, la muerte y el destino matizados en el relato por el empleo de la ironía que, altamente satírica,

recuerda la fórmula de la novela victoriana, "ese híbrido de realismo e hipocresía"³ (Cossío, 1978, 92) la cual tendría entre sus más logrados exponentes a Thackeray con la *Feria de vanidades*. Aquí no predomina la hipocresía pero sí el regusto irónico de quien lo satiriza todo comenzando por esa inexplicable desconfianza entre Lucy y Pepe como dinámica de la trama. Esta opinión se apoya fundamentalmente en el desenvolvimiento del narrador.

El cuento posee dos diégesis bien delimitadas donde una historia sirve de marco a la otra y la primera, a semejanza de los prólogos en los teatros isabelinos, ubicará cronotrópicamente a los diferentes personajes de la historia. El encargado de ello será un narrador mutable y con una perspectiva muy interesante.

En la introducción y conclusiones del relato, las cuales se caracterizan por su brevedad, impera la focalización interna, muy personal, la de un testigo condicionado por los límites de su conocimiento y la parcialidad de elementos que están dentro de su rango de percepción. En el desarrollo, mucho más amplio, la focalización se vuelve externa; rayando en una omnisciencia dudosa cuando el narrador pierde su personalidad al desvincularse del plano de la acción pero interviene constantemente con comentarios y reflexiones. Sin embargo, sólo actúa como descriptor, jamás juzga. Tal capacidad de reflexionar sobre los pensamientos de otros personajes y de anticipar sucesos está justificada, en parte, por la narración en flashback.

El rápido encadenamiento de los motivos de la trama y la evolución psicológica de los personajes a la par de estos, hace posible el declinar de la inicial visión trágica en irónica hasta llegar al absurdo. El presentimiento constante del drama que sobrevendrá al entablarse la relación, las frases reflexivas del narrador como explicación a las discusiones de la pareja y el infundado asesinato de la casquivana Lucy por un celoso Pepe muestran el desarrollo de dicho enfoque. Estos dos jóvenes; marcados por el *destino* para,

en el lapso de una *primavera*, enamorarse, casarse, odiarse y luego morir; establecen nuevos matices en el recurrente tratamiento de la fatalidad por el escritor.

La ironía y el predominio de los contrastes constituyen los recursos compositivos por excelencia: invierno contra primavera, Lucy contra Pepe, sótano contra desván; o donde mejor se resumen, en el párrafo no. 8, cuando se anuncian los antagonismos mediante las descripciones físicas:

Vivían en el mismo edificio y no se conocían. Tal vez se cruzaron en el invierno envueltos en ropas y pensamientos oscuros; pero los seres no se conocen siempre la primera vez que se encuentran. Ella era rubia; él moreno. Ella tenía la gracia dispersa y como en peligro de algo que se derrama; él llevaba en la frente y en la boca la cifra centrípeta de la concentración. Ella tenía veintitrés años; él cuarenta y cinco. (Entre los dos, menos que la menor de las viejas, a quienes la primavera estaba dando la broma cruel de consustancializar a San Luis de Gonzaga con un galán remoto.) Ella se llamaba Lucía; él José. A ella los íntimos le decían Lucy; él, siempre solo en sus estudios, sin cariño, jamás tuvo a nadie que le dijera Pepe (Catá, 1983, 73).

Otro recurso compositivo que conjuntamente con los dos anteriores influye en el aumento de la tensión en el cuento es la reiteración. La fatalidad, la muerte, la inseguridad y la imposibilidad de comprensión se repiten una y otra vez para funcionar como letanías o isotopías del destino. Se logra de esta forma que sea inevitable el fin trágico de sus personajes.

La tensión escala de forma ascendente hasta el clímax cuando cae intencionalmente en la solución del conflicto al regresar la visión del narrador personaje. Este ascenso se apoya en los acontecimientos, piramidalmente

vertebrados, con una distribución simétrica y entre los cuales se producen relaciones de oposición / coincidencias determinadas por las actitudes de sus protagonistas. Cada acción principal tendrá respuesta en una posterior y estará mediatizada por el nexo indisoluble del matrimonio católico quien funcionará como catalizador de la desgracia.

Asociados directamente al desarrollo de la tensión encontramos a los personajes del cuento. Los mismos pueden ser agrupados en dos secciones: los principales y los episódicos. Estos últimos describen el escenario del drama e intervienen con brevedad. Son innominados (*amigos oficiosos*) o señalados de forma genérica (*el enfermo, un financiero, una modista, las viejas, etc.*) y pertenecen a una burguesía que vive de una forma ligeramente acomodada y tiene su código de honor, el cual "obliga" a Pepe a matar a Lucy para limpiar su honra imaginariamente mancillada; lo cual no es nuevo pues ya Lope de Vega y Calderón de la Barca lo habían representado anteriormente en obras teatrales del Siglo de Oro español como *"El médico de su honra"*.

Los acontecimientos definen cuatro personajes principales: el narrador, la primavera, Lucy y Pepe. Para analizar cómo estos actores funcionales van a influir en el ciclo narrativo debemos partir de quien introduce en la fábula los cambios, los cuales implicarán una mejoría o un deterioro con respecto a la actuación inicial.

La primavera, personificada como una mujer intrigante, frívola y lujuriosa; se encargará de enloquecerlo todo con su llegada y provocar el cambio inicial. Ella ocupará la categoría actancial de ayudante pues, a pesar de lo negativo de su cometido, está destinada a facilitarle al sujeto el camino para alcanzar el objeto deseado e incluso impedirle alejarse del mismo. Muchas frases ejemplifican esa categoría: *"Empleó un soplo de brisa traviesa para encadenarlo"* (Catá, 1983, 73); *"Sus almas, quizás, tuvieron en este primer choque un sobresalto de aviso*

y debieron separarse enseguida; pero la primavera no los dejó seguir las buenas sendas opuestas..." (Catá, 1983, 75).

La categoría sujeto posee un aspecto peculiar: la duplicación. Tanto Pepe como Lucy articulan su propio programa narrativo. A pesar de que José prima pues él guiará la historia, en Lucy se presentará una condición de espejo ya que ella buscará "sus propias metas". Esto le confiere la condición de antisujeto y, a la vez, ella será el objeto en el programa actancial de Pepe.

La fatalidad, también nombrada "destino", será el dador o destinador. Un elemento que refuerza dicha idea es la composición del cuento. El mismo se estructura a través de la técnica del *"relato a la inversa"* propia del género policíaco: se respeta el ordenamiento cronológico de la narración pero esta parte de un flashback. También se alude a la tragedia inminente de forma continua a través de frases reiterativas como: *"Además, el destino, cuando quiere manifestarse dramáticamente, no necesita de frases largas ni escogidas"* (Catá, 1983, 73).

El destinatario o receptor se corresponderá con su respectivo sujeto (ya sea Lucy o Pepe) y como oponente a la trayectoria fatal de ambos encontraremos al narrador. Continuamente advierte de los peligros a través de sus reflexiones y a pesar de que, por las características antes descritas, no participa directamente de la segunda diégesis y no obstaculiza directamente a los personajes protagónicos, siempre está su oposición tácita a la relación.

Toda la acción ocurre, tal y como lo anuncia su título, en noventa días. Comienza con la llegada tardía de la primavera y dura *"hasta el límite de la primavera nada más"* (Catá, 1983, 77). Rosa M. Cabrera, en su artículo "Símbolos y claves en los cuentos de Alfonso Hernández Catá"⁴, define al tiempo como "una cláusula [...] al apartarse del decursar lógico de las estaciones" (Cabrera, 1986, 491). Sin embargo, muchos elementos textuales y narratológicos apoyan la impresión más que de un fenómeno aislado, de la

visión cíclica de la vida y sus eventos, focalizada a través de un momento específico el cual se detiene para demostrar una secuencia de eterno retorno. Esta tesis es sostenida por Catá en otras narraciones y la misma acentuará la intemporalidad propia de sus relatos. El regreso a la calma, presupuesto por el fin de la primavera, estará condicionado ante la inevitabilidad de su próxima aparición. Nuevamente, el contraste como recurso compositivo nos perfilará esa imagen del ciclo eterno: la caracterización de una estación identificará a su opuesto.

No se conoce el sitio donde se desarrolla la obra al ser comunes en Catá las indeterminaciones cronotópicas; solo sabemos que es un país de estaciones bien definidas y donde rige la religión católica. Si bien el autor no abunda en las descripciones de lugares, sí encontramos en él atmósferas bien definidas. La de este cuento es profundamente fatalista contrastando con lo que supuestamente debía suceder en la primavera, símbolo del renacer, de la alegría, de la vida. En ella existe además un toque impresionista en la atmósfera del cuento cuando con la llegada de la estación se produce un eco muy particular en cada personaje. Toda reacción está dada a través de las diferentes actitudes ante el resurgir de la vida.

En el plano lingüístico debe considerarse relevante el trabajo para recrear las atmósferas mediante acciones. La mayoría de los verbos describen estados anímicos o enfrentan a los personajes con sus inquietudes. Los mismos, por lo general, están conjugados en pasado con el objetivo de apoyar la narración en flash back. A la vez, mediante la supresión de parlamentos, los personajes pueden actuar y se limita así uno de los elementos claves del teatro: el diálogo. Como se ha apuntado con anterioridad, en los escasos momentos en que los personajes intercambian palabras, está presente más lo obviado que lo dicho.

Estilísticamente la prosa empleada es todavía modernista por las palabras utilizadas (*mármol, deidades, rayo de sol*); por las adjetivaciones e imágenes

delicadas que reproduce (*fúlgidas constelaciones de polvo, crispó las sonrisas y heló las bondades*); y por algunas breves frases conclusivas que aún se le escapan a nuestro escritor: "*No hay dramas más terribles en las relaciones humanas que aquellos en que los antagonistas tienen razón*" (Catá, 1983, 77).

Y por estas vías llegamos al Catá experimental quien se acerca (y nos acerca) al mundo teatral con una nueva óptica. El manejo creativo de diferentes recursos narrativos con el fin de crear estructuras novedosas, le validan por completo los méritos que muchos le reconocieron como escritor; reafirman la idea de una posible transicionalidad en su narrativa; y lo llevan a ser, indiscutiblemente, una de las figuras paradigmáticas de la cuentística cubana de la primera mitad del siglo XX.

Obras citadas

Barrios, Eduardo. *Sus mejores cuentos*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento, 1937.

Bueno, Salvador. "Prólogo". En: Hernández Catá, Alfonso. *Cuentos y noveletas*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

Cabrera, Rosa María: "Símbolos y claves en los cuentos de Alfonso Hernández Catá". AIH, 1986, *Actas IX*.

Cossío, Adolfina. "*Uso de las técnicas de la novela contemporánea en la narrativa de Benito Pérez Galdós*". Santiago, 1978, vol. 29: p. 91 – 111.

Hernández Catá, Alfonso. *Cuentos y noveletas*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

¹ Alfonso Hernández Catá: "Noventa días", en *Cuentos y noveletas*. Selección y prólogo de Salvador Bueno, p.80.

² Alfonso Hernández Catá: *Sus mejores cuentos*. Prólogo de Eduardo Barrios.

³ Adolfin Cosío: "Uso de las técnicas de la novela contemporánea en la novela de Benito Pérez Galdós", en *Revista Santiago*, No. 29, 1978, p. 91 -111.

⁴ AIH. *Actas IX* (1986): "Símbolos y claves en los cuentos de Alfonso Hernández Catá". Rosa María Cabrera.