

EL MODERNISMO Y LA EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS NARRATIVOS BREVES. A PROPÓSITO DE ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ

Manuel Martínez Arnaldos
Universidad de Murcia

1. El cuento y la novela corta, en lo que atañe a su conformación y límites genéricos, así como al rendimiento comunicativo socio-cultural y literario, merecen una cierta atención para valorar su acomodo a los dictados e influencia del modernismo y su posterior evolución. En cierta forma, la mayor concreción y rigor estructural del cuento junto a la ambigüedad e indeterminación de la novela corta tienen su correlato en la transición y transformación cultural y literaria que se opera en el espacio temporal de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Desde los resabios románticos y naturalistas hasta las diferentes etiquetas o ismos que recubre el concepto amplio de modernismo, incluidas las inquietudes inherentes al noventayocho. Lo que determina que la propia literatura se haga problemática. El código de ruptura modernista, no exento de transformación, agudiza la crisis del concepto de literatura y por ende la estrategia discursiva, técnica y formal, en el desarrollo de los géneros narrativos breves. Ruptura y transformación que implica la búsqueda y adecuación de esas formas narrativas breves, de tan dilatada y fecunda tradición, a los nuevos aires literarios. Aunque, en buena lógica, será el cuento, por su madurez como género, el más reactivo a las innovaciones. Es más, el vigor y la vigencia del cuento decimonónico, con su perfilado estatuto genérico y ejemplaridad creadora, coarta y restringe cualquier capricho o intento de experimentación y cambio. El cuento se enquistaba en el realismo y naturalismo, se cierra sobre sí mismo en su más genuina y encumbrada formulación estética y artística, distanciándose de la novela corta. Marca su límite y condición de manera precisa y cede un escabroso terreno a la novela corta. Con lo que ésta se ve sometida a todo tipo de vaivenes en busca de su identificación genérica. Una situación que resulta rentable para la crítica y teoría literaria a la hora de valorar los dominios y posible conexión de ambos géneros.

Aspecto que nos permite considerar la diferente posición que adopta el autor en el manejo de una u otra forma narrativa. Cuando el escritor no es especialmente riguroso respecto a lindes, acomodo o predilección por uno u otro género, las diferencias entre éstos se acortan y el uso de

los mismos resulta más flexible y menos problemático. Por el contrario, si existe una decidida adscripción y preferencia del autor por los estrictos límites y primigenios valores del cuento, luego, en otro momento de su quehacer creativo, cuando accede al desarrollo narrativo de la novela corta intenta matizar y diferenciar al máximo el alcance formal y la estructura entre ambos géneros. Conocida es la indiferencia o despreocupación de excelentes cultivadores de la narración breve como Clarín, Miró o Pérez de Ayala a la hora de establecer límites precisos. Clarín, inmerso en la relativa estabilidad genérica que impone el acontecer del naturalismo, muestra en más de una ocasión su preferencia por el impreciso término de “relatos” para designar a sus cuentos y novelas cortas; especies narrativas que, en algún caso, han sido motivo de desacuerdo entre sus críticos cuando han tenido que vincular determinados títulos a uno u otro dominio genérico (Sobejano, 1991: 80-85). El propio Gabriel Miró utilizó los términos de “escenas” y de “estampas” respecto a la configuración de sus cuentos, y, en otro momento, calificó como cuento a su novela corta *Nómada*, y de “ensayo de novela” *La mujer de Ojeda* (Baquero Goyanes, 1979: 126-127 y sigs.). En tanto que R. Pérez de Ayala, desatendiéndose por teorizar sobre el género empleado, en un primer momento habla de “novelas”, en general, para referirse al conjunto de sus diferentes narraciones; así, por ejemplo, novelas cortas como *Artemisa* y *Éxodo* son calificadas como “novela dramática” y “novela pastoral” respectivamente; aunque posteriormente acuñara el término de “novela poemática” para caracterizar al relato breve (Lozano Marco, 1983: 45-46). Sin embargo, dos excepcionales cuentistas como Pardo Bazán, desde el ámbito del naturalismo, y el hispanocubano Hernández Catá, desde el modernismo, tienen, en la práctica, la primera, y en la teoría y práctica el segundo, una clara conciencia narrativa del género que desarrollan en cada momento: ya sea el cuento o la novela corta. Sobre todo porque su depurada técnica, maestría, especialización y abundante empleo del cuento, les permite precisar un tipo de discurso, un estatuto narrativo para el cuento como contraste y distanciamiento de la novela corta. Aunque Emilia Pardo Bazán “empleó inconscientemente” (Baquero Goyanes, 1949: 111) el término *cuento largo*, de escasa fortuna en su implantación posterior, pero con amplio eco entre los críticos, como equivalente a novela corta, con ello está matizando un perfil o modelo paradigmático del cuento en su más rigurosa y tradicional formulación; como también sucede en el caso de A. Hernández Catá. Algo que se puede advertir en la desenvoltura y diferente rendimiento, de calidad artística y estética, de estos dos autores en el manejo del cuento sobre la novela corta.

2. Una circunstancia como la bosquejada, aunque sea de manera intuitiva y al margen, por ahora, de las múltiples consideraciones teóricas y críticas que tal problemática suscita (Baquero Goyanes, 1949, 1964, 1981, 1988, 1992; Albadalejo Mayordomo, 1993; Anderson Imbert, 1992; Martínez Arnaldos, 1974, 1993, 1996), nos permite delinear un estado de la cuestión avalado por escritores de reconocido prestigio en la narrativa breve y en el tránsito de los siglos XIX y XX. Época literaria caracterizada por la fluctuación de géneros, sobre todo de la novela, y por la búsqueda de un modo narrativo y de expresión adecuado a la transformación que, en todos los órdenes de la vida, se está operando. No obstante, la narración breve, pese a su abundante producción, en especial la novela corta española durante las primeras décadas del siglo XX, queda en un segundo plano y apenas merece, salvo casos excepcionales o en concretos y concisos análisis esporádicos, la debida atención de teóricos y críticos. Por ello consideramos que tanto por la configuración de su narrativa breve como por las reflexiones teóricas que sobre la misma realizara Hernández Catá, éstas puedan ser relevantes y en algún punto esclarecedoras para deslindar y mejor escudriñar la evolución y desarrollo de esos géneros narrativos breves a través del proceloso mar modernista que se extiende desde las orillas del realismo y naturalismo hasta las tesis de Ortega sobre la cultura y la novela. Pues tal vendría a ser la travesía o navegación que realiza Hernández Cata. Ya que, en un primer momento, considera como maestros y manifiesta su admiración por E. Allan Poe, Galdós y Maupassant; a la vez que asume ostensiblemente el código de ruptura modernista en el paradójico doble sentido de renuncia y adaptación; y llega, en alguna de sus reflexiones teóricas a preconizar o avalar determinadas tesis de Ortega sobre la alta cultura y el futuro de la novela, especialmente en lo que a ésta se refiere de técnica y exploración psicoló-

gica, "en la invención de almas interesantes" (Ortega y Gasset, 1969: 209-213). Constituyendo, el conjunto de su novelística corta, una de las más interesantes propuestas en la formulación objetiva de un *espacio* cultural y psicológico, en el doble juego de lo interior y exterior, que supone todo un germen y ejemplificación narrativa para una "poética del espacio" no distante de las futuras tesis de G. Bachelard. La conformación, pues, de la escritura y narrativa breve de Hernández Catá representa uno de los intentos más serios por la indagación de un ideal y rigor formal, estético, estilístico y artístico, generador de una diferente estructura composicional y preciso modelo para el cuento y la novela corta. Se sitúa, por tanto, Hernández Catá, ante dos espacios narrativos que se reencuentran y distancian, en el tránsito de la transición a la modernidad. Una gradación que está determinada por la transformación de la estructura social y de la ideología de la época. Lo que demanda una revisión de las relaciones tradicionales del autor con su obra y los lectores. El cuento impone soluciones más claras, opciones más categóricas; a la vez que en él prevalece la tendencia hacia lo fantástico y lo fabulístico. La novela corta es propicia, por su ambigüedad, para expresar la angustia, la duda del hombre moderno; pero paradójicamente, ni se mantiene en los límites de la realidad ni evoluciona hacia lo fabulístico. La amenidad del cuento se desplaza hacia el compromiso ético de la novela corta. La posición entre estos dos extremos de expresión artística, compromete la comunicación del autor y al proceso de su escritura.

Observaciones que tienen su correlato en el acontecer vital de Hernández Catá como reflejo del espíritu de la época. Pues sus inquietudes espirituales, ideológicas y socio-culturales, radicalmente modernistas, ponen al descubierto, más allá de sus intereses teórico-literarios y narrativos, una renovada visión de lo humano ante la naturaleza y función de la literatura.

3. En un rápido esbozo de alguno de los principios determinantes del modernismo (Gullón, 1990; Zavala, 1991: 219-260; Cardwell y Zavala, 1994) podemos constatar cómo estos se inscriben plenamente en la conjunción vida-literatura de Hernández Catá. Su ocasional nacimiento en España, raigambre y nacionalidad cubana (de padre militar español y madre cubana); junto a una educación y juvenil estancia en Madrid¹, marcan el *contraste sociocultural e ideológico entre el fin de siglo español y latinoamericano*. Su *bohemia*, con plena integración en el mundillo literario español de la época², y su *cosmopolitismo*, como cónsul cubano en diferentes países, contribuye a la comprensión de lo idiosincrásico y por ende para configurar un espíritu dominado por la *universalidad*. Y su muerte, en un accidente de aviación, no es sino la *fatalidad de un destino*, coyuntura existencial que trasciende a la literatura. *Mitología de Martí*³, *Un cementerio en las Antillas*⁴ y su novela corta *La piel*⁵, constituyen un reconocimiento explícito a los orígenes socio-culturales y políticos del modernismo hispánico. La tradición liberal, encarnada, en la vertiente latinoamericana, por el cubano José Martí, y la insurrección y lucha por la liberación nacio-

1 Sobre la biografía de A. Hernández Catá, véanse: Gutiérrez de la Solana, A. (1972: 7-14, 148-157) y Aragón, Uva de (1996: 13-34, 167-179). Los dos citados críticos y biógrafos no coinciden en el uso del guión como enlace de los apellidos. El primero escribe Hernández Catá y el segundo Hernández-Catá. Un hecho, que de forma similar, también se da en las distintas ediciones de su obra. Personalmente hemos preferido suprimir el guión, dado que no hemos encontrado referencia alguna en la que se aluda al apellido compuesto, pues el padre era Hernández Lastra y la madre Catá y Jardines.

2 En enero de 1922 asumió la dirección de la revista *Cosmópolis*, fundada en 1918, anteriormente dirigida por Gómez Carrillo (Torre, G. de, 1965: 546). También fue director de la editorial *Mundo Latino* (Cansinos-Assens, 1985: 358-360, 429-430) y asiduo a las famosas tertulias de los cafés madrileños (Sainz de Robles, 1971: 153-156).

3 Madrid, Renacimiento, 1929.

4 Madrid, Imp. De Galo Sáez, 1933.

5 Para la referencia bibliográfica de ésta y las posteriores novelas cortas que citamos, a excepción de las reseñadas a pie de página, véase el índice cronológico de las mismas al final del artículo. En él recogemos, exclusivamente, el conjunto de sus novelas cortas según la edición en las distintas revistas literarias dedicadas a la novela corta en las primeras décadas del siglo XX.

nal que se produce en las Antillas, marcan el *contraste dialéctico del modernismo* entre *tolerancia* y *rebeldía*. Tolerancia y rebeldía que se conjugan admirablemente en su cuento *La quinina*⁶. La diferente posición ideológica de sus padres, en los inicios de la guerra de la independencia en Cuba, es todo un ejemplo de tolerancia; la simpatía que la familia materna muestra por la causa separatista contrasta con el respeto y admiración que les produce el carácter liberal y el sentido del deber que impone la profesión militar del padre. Los temas sociales y, concretamente, el auge de movimientos *anarco-sindicalistas* quedan reflejados en algunas de sus novelas cortas como *La Dolorosa*⁷ y *Girasol*. Aunque la mayoría de sus novelas cortas, impregnadas de dolor y pesimismo, son un constante ritornelo que insiste en lo individual humano y su mundo interior. Hay una persistente indagación para enfrentar a los personajes con su destino. Desde lo estrictamente biológico al desarrollo social. Y que no son sino los distintos aditamentos, que en mayor o menor proporción, junto a lo anteriormente apuntado, conforman el amplio y complejo panorama del modernismo que, en casi su totalidad son asumidos por Hernández Catá. Así, el *espiritismo* y lo *esotérico* es puesto de manifiesto, incidentalmente, en *El laberinto*; los experimentos biológicos, médico-quirúrgicos y la relación con el mito de Fausto aparecen en *Los ojos zarcos*, *El aborto* y *El tercer Fausto*. El *misticismo*, el *erotismo* y las perversiones sexuales, junto a una relativa defensa del *feminismo* y el *amor libre*, están presentes en relatos como *Novela erótica*⁸, *La niña débil* o *El sembrador de sal*. El desarraigo espacial, el viaje, y el "exilio" que sus obligaciones diplomáticas le imponen, quedan patentes en novelas cortas cuyos títulos son ya de por sí elocuentes y significativos: *El viaje sin fin*, *El cristiano errante* o *La distancia*. Siendo el mar y el barco referentes inmediatos y fundamentales en la articulación del espacio narrativo en *La patria azul*, *Bajo la luz* y *El drama de la señorita de Occidente*. Novela corta ésta última en la que, al igual que en *La puerta falsa*, la confrontación de razas y cultura es la condición temática que articula una serie de reflexiones éticas y socio-ideológicas. Su condición viajera transcurre en una constante inquietud espiritual, a la soledad, en cuyo fondo late obsesivamente la idea de la muerte. Un designio excelentemente tratado y expuesto en *Los muertos*. La complejidad y contradicciones inherentes al modernismo son una constante tópica que se extiende a lo largo de toda la obra de Hernández Catá. Su narrativa breve es un caleidoscopio a través del cual podemos indagar todas y cada una de las peculiaridades modernistas en su conjunción española e hispanoamericana. Una profunda y fuerte personalidad modernista que se ve constreñida por la deliberada elección de unos principios formales y estéticos en cuanto al manejo del cuento y de la novela corta.

4. En sus consideraciones teóricas sobre el cuento y la novela corta, recogidos en diferentes prólogos de sus obras⁹, se aprecia la preocupación por deslindar una y otra forma narrativa:

Porque una novela corta no es ni un cuento largo ni una novela acelerada; y si el lector no logra en su lectura sentimiento de totalidad, es que abortó la tentativa. Transponiendo el ejemplo, puede decirse que toda novela corta debe ser cual uno de esos pequeños bocetos escultóricos donde, a despecho de las dimensiones, ya existen las magnitudes monumentales [...] género es éste que dicta de modo imperativo al escritor el buen concepto de la sobriedad. En una obra estética no debe existir nada de relleno; la belleza, diosa tutelar, preside tan intensamente los pasajes capitales del libro como los rincones; y si hay descuido en un detalle que creímos baladí, toda la eurytmia del edificio se compromete. ("Al lector", en *Una mala mujer*, págs. 8-9).

6 Recogido en *Piedras preciosas*, Madrid, Mundo Latino, 1927, págs. 285-288.

7 Posteriormente la publicó como novela extensa con el título *El placer de sufrir* (colección *El libro para todos*, compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, Fernando Fe, 1929.)

8 Barcelona, R. Sopena (s.a.), págs. 9-93.

9 Véanse los correspondientes a *Los frutos ácidos*, *Los siete pecados* y *la voluntad de Dios*, todos ellos recogidos en "Al lector", en *Una mala mujer*, Madrid, Mundo Latino, 1922, págs. 5-22.

Un juicio en el que se percibe claramente la influencia de E. A. Poe, del que fuera traductor, sobre todo en la referencia a los conceptos de “totalidad” y “cuidado y habilidad” de toda composición para lograr el “efecto preconcebido” y “único” (Poe, 1973: 135-136) o “euritmia del edificio” como nos dice Hernández Catá. Sin embargo, éste, marca unos límites muy estrictos: “una novela corta no es un cuento largo ni una novela acelerada”; una exigencia genérica y terminológica consustancial al dominio literario español de principios del siglo XX y que, lógicamente, no es atendida por E. A. Poe. Éste alude “a la breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos” (Poe, 1973: 135); mientras que Hernández Catá en otro momento señala:

... una novela corta no debe ser ni cuento hinchado ni relato constreñido a límites violentos por caprichosa podadora; que la extensión de cien páginas basta a la mayoría de los asuntos novelescos para ser desen-vueltos en plenitud. (“Al lector”, *op. cit.*, pág. 18).

De lo expuesto se podría deducir cierto confusionismo de Hernández Catá en cuanto a la adecuación de las ideas de E. A. Poe respecto a unos concretos límites genéricos. Pero en realidad, a lo que estamos asistiendo es a la confrontación entre un ideal estético y la belleza artística que debe presidir al género narrativo breve y por otro a la clara percepción de un género novela corta que por esos años tiene un cultivo inusitado en España y una especificidad concreta. Nos atreveríamos a afirmar que el linde entre cuento y novela corta, desde la posición de Hernández Catá, constituye un transfondo, en la compleja sustancialidad definitoria de ambos géneros, extensible al modernismo en cuanto fenómeno histórico-literario. Sentido autocrítico y hostilidad hacia la cultura de masas, peculiares en el modernismo, quedan patentes en las siguientes líneas de Hernández Catá:

Gran parte de las novelas cortas producidas para las publicaciones semanales antedichas tienen un tono, ya desenfadado, ya frívolo, sin duda porque sus autores quisieron imprimirles el carácter efímero que conviene a los trabajos de semanarios: muchas son anécdotas narradas en forma ligera; muchas son picarescas y regocijadas; algunas tienen el hilván flojo de la prosa escrita de prisa. [...] La masa de lectores lee libros nuevos —hechos, como decía el agudo Chanfort, con desperdicios de otros leídos la víspera— y suscita una actualidad literaria que convierte el arte de escribir en un oficio [...] Escritores hay que cultivan esa especie de periodismo novelesco con la habilidad indiferente de artesanos necesitados de seguir el gusto de los consumidores para ganar la vida; y el monstruo impersonal llamado público, en cuyo nombre se escarnece a diario la belleza, devora volúmenes, que olvida después sin haber acendrado en ellos ningún recuerdo, ninguna noción sustantiva del mundo. (“Al lector”, *op. cit.* págs. 10 y 14).

Una denuncia tras la que justifica su posición como escritor de novelas cortas:

... fueron escritas con esmero, son adoloridas, quieren ser armoniosamente ásperas, y no pertenecen, desde luego, a la literatura para divertír, siquiera sea porque, como lector, prefiere quien las compuso los libros que preocupan a los que distraen. (“Al lector”, *op. cit.* pág.10).

Hasta cierto punto, Hernández Catá preconiza o se alía con la idea de alta cultura que, por esos años o algunos después, desarrollará Ortega y Gasset en su diagnóstico sobre la sociedad moderna (*El tema de nuestro tiempo*, 1923, y *La rebelión de las masas*, 1930) y la modernidad estética (*La deshumanización del arte*, 1925). Pero lo interesante es constatar el criticismo inherente al proyecto de modernidad y la ambivalencia del sujeto escritor respecto a su propósito en el manejo de uno u otro género literario como sistema articulador de su consciencia modernista. Curiosamente, hacia el final de su vida, en 1938 —fallece en 1940—, Hernández Catá expresará su propia frustración y derrota, índole de la modernidad, ante el problema que nos ocupa, en el primer párrafo de su cuento *Casa de novela*¹⁰:

El título puesto a estas páginas donde quiero consignar impresiones vitales tan reacias a la nomenclatura literaria, que ignoro si los calificativos de *relato* o de *cuento* podrán ampararlas sin inexactitud, me recuerdan cuánto hay de misteriosa ósmosis entre arte y vida. (pág. 143).

10 En Jorge Febes (ed.), *Cuentos olvidados de Alfonso Hernández-Catá*, Nueva York, Senda Nueva, 1982.

4.1 Pero será en torno a 1910, para Hernández Catá, los años que representan una mayor preocupación y búsqueda, y de autocritica, por la adecuación de un discurso y un ideal estético-literario a unos géneros narrativos concretos: el cuento y la novela corta. En esa encrucijada, Poe representa la norma teórica y Maupassant el modelo práctico. Y mediante una manipulación sutil de la tradición, Hernández Catá armoniza el romanticismo y el naturalismo. Dos ámbitos, cuyos rasgos han sido unánimemente destacados por los críticos en cuanto a su notable influencia en el modernismo; aunque, de manera más concreta, la orientación crítica ha derivado hacia los valores ideológicos y temáticos. Un proceso en el que también nos interesa proponer y destacar, específicamente, la influencia de estos dos movimientos en la conformación del cuento modernista en relación a su contenido artístico como género literario y fenómeno discursivo. Anteriormente hemos reseñado las connotaciones teóricas de Poe respecto a Hernández Catá; pues bien, el caso de Maupassant es tanto o más significativo. Según nos cuenta Alberto Insúa, su cuñado, en sus *Memorias*, “Alfonso Hernández Catá [...] tuvo en aquel Maupassant, leído, evocado y ‘experimentado’ en su Normandía nativa, al primero de sus maestros [...] con Alfonso, en coche o a pie, seguí la ruta de la diligencia de *Boule de suif*, visité los lugares en que transcurren los episodios de *Une vie* y de *Notre Coeur*...”¹¹. Es más, visitó a Ernestina, la que fuera amante de Maupassant, y como fruto de tal encuentro escribió el relato *Un amor de Guy de Maupassant o la pasión romántica de un naturalista*. La técnica de Maupassant, al margen de lo anecdótico, afecta muy directamente a la estructura narrativa de los cuentos de Hernández Catá. En especial a su desarrollo lineal y argumentativo. Es decir, la influencia de Maupassant es decisiva para acotar los límites del cuento. Si las ideas de Poe, atendiendo al desorientado criterio de aplicación genérica antes apuntado, Hernández Catá las considera válidas para la creación de la novela corta, la perfectamente asimilada técnica cuentística de Maupassant le permite ajustar en el dominio del género cuento esas ideas de totalidad y efecto único. De ahí, que sus cuentos sean de los mejores que se han escrito en la época modernista de principios del siglo XX. La estructura narrativa y proceso de escritura de sus cuentos conforman un singular dinamismo que trasciende a su lectura (fenómeno que sólo se produce en alguna de sus novelas cortas); un sistema de tensiones en constante recomposición que no es sino el reflejo del complejo y fluctuante movimiento modernista. Lo que conlleva a que la mayoría de factores, anteriormente anotados, como principios determinantes del modernismo, estén presentes en sus cuentos: contraste de culturas, cosmopolitismo, exotismo, misticismo, erotismo, etc. Pero con la peculiaridad de que, en el desarrollo narrativo de los cuentos, su concepto acerca del “sentimiento dolorido” de la experiencia vital tiene un tempo y ritmo más acelerado; lo que exige una reflexión más fragmentada. Asimismo, hay una intensificación dialógica, de alternancia de voces e intercambio de comunicación entre los hombres, ya pertenezcan a la misma cultura, o a otra diferente. Sus cuentos pueden ser tratados de manera desdoblada: como “objeto de uso”, como proceso generador de una lectura lineal o como objeto de referencia.

4.2 En sus novelas cortas, aunque tiene, como hemos apreciado, una clara conciencia de límites respecto al cuento, las ideas de Poe siguen estando presentes en la construcción narrativa. Pero tal vez ello se deba a un espejismo o equívoca interpretación del escritor Hernández Catá. Ya que, por el contrario, también parece participar de las *Ideas sobre la novela*, de Ortega, y del “Prólogo casi doctrinal sobre la novela”, de Baroja, antepuesto a *La nave de los locos*. En sus novelas cortas hay mayor morosidad, huye de la anécdota, de la aventura, de la rapidez hacia la conclusión. Pretende conseguir un espacio interior y denso, en contraste con el exterior (como por ejemplo en *Bajo la luz* o en *La patria azul*), donde analizar el alma humana. Y opina como Baroja que la novela es un género, proteico y multiforme, donde todo cabe: lo filosófico, lo psi-

11 Cfr. Alberto Insúa, *Memorias*, vol. I, Madrid, Tesoro, 1952, pág. 606. Se refiere Insúa a la época en que convivieron juntos, durante una temporada, cuando Hernández Catá era Cónsul en el Havre.

cológico, la utopía, etc. Pero esas ideas, de Ortega y de Baroja, propias de la novela, las intenta transferir, abocetándolas, mediante un proceso de síntesis discursiva y narrativa, a los límites de la novela corta. Nos dice Hernández Catá:

... que la anécdota, por amena que sea, tiene mucho de baldío [...] que si entretener es meta codiciable, preocupar y recoger en la obra algunas de las palpitaciones perennes o circunstanciales del espíritu humano, es finalidad mucho más preciosa y difícil. ("Al lector", *op. cit.* págs. 18-19).

Aunque en ocasiones, más de las deseadas, en su afán por trascender "preocupaciones" éticas e ideológicas le lleva a introducir constantes digresiones "ensayísticas" en sus novelas cortas. Lo que influye en que la adecuación entre estilo y estructura narrativa se resienta. La precisión y el rigor de su esmerada prosa (Gutiérrez de la Solana, 1972: 137-157, 175-187; Aragón, 1996: 46-48, 136-139) pierde parte de su ritmo y tono narrativo por las condicionantes filosóficas y psicológicas que se superponen al estricto discurso de lo narrado y a su adecuación a los límites estructurales de la novela corta. Problemática de la que es consciente el propio Hernández Catá, como podemos deducir, de uno de sus prólogos ("Al lector", *op. cit.* pág. 21), por las alabanzas que dedica a *Luz de Domingo*, ejemplo de perfección, según manifiesta, y a las restantes novelas poemáticas de Pérez de Ayala. Pues éste, como acertadamente ha interpretado Lozano Marco, supo armonizar con singular perfección lo poemático, lo ensayístico y lo novelesco. Destacando su concepción de lo ensayístico en la novela corta "como la estructuración ideológica que precede a la creación literaria, y no como mero aditamento de digresiones meditativas" (Lozano Marco, 1983: 62). Esa lograda síntesis de la experiencia vivida, la de lo cotidiano, posteriormente "analizado", y la de la intuición de las verdades normativas que nos acercan a la conciencia universal (*Ibid.*: 207-208), es un anhelo de Hernández Catá: complementar, en una doble dirección, el mundo real y el de la cultura e intelecto humano. Una posición que tal vez explica su admiración por la modernidad de la escritura de Pérez de Ayala y la antipatía hacia la narrativa de Gabriel Miró, al que califica como "escritor de prosa muerta. Cada página de sus libros, da la sensación de una escuela mortuoria. De un responso inactual." (Camín, 1998: 288).

5. Cuento y novela corta, en su formalización genérica y narrativa, por medio de la escritura de Hernández Catá, delinear y matizan el código de ruptura modernista. Su novelística breve se aleja de las referencias teóricas, técnicas y prácticas de Poe y de Maupassant, de la autoridad de los maestros, como Galdós, y de los gustos del gran público o de las masas. Con ello busca una afirmación individualista y una comunicación privilegiada con una elite o grupo restringido. Mediante lo psicológico, la reflexión filosófica y antropológica, intenta trascender y explicarse la profunda transformación, las diversas formas o estilos de vida que empiezan a imponerse. El divorcio entre el hombre y el mundo, la desesperanza, se prolongan a la distinta conjugación narrativa que separa al cuento de la novela corta. Su acendrado cosmopolitismo, fenómeno representativo de los años veinte, no es sino la expresión de un relativismo de la duda y perturbación de una época que tiene alma de cóctel (Tonnet-Lacroix, 1991: 188-189). Un sujeto errante, como al que se refieren Deleuze y Guattari, a propósito de Nietzsche, sin identidad fija, que ha perdido el centro, y en el que predomina el deseo (Deleuze-Guattari, 1972: 23-28). Una disociación entre el mundo, su existencia particular y la realidad psíquica. En sus cuentos, el adecuado y perfecto equilibrio entre lo real, la materia y el espíritu, deviene en "poesía" evocadora, en historias de singular fuerza emotiva. Mientras que en sus novelas cortas, la realidad psíquica, la condición psicológica es una reacción o contraste al mundo real. Los textos de sus novelas cortas son como una protesta contra la situación en la que Hernández Catá se encuentra inmerso y de la que no puede escapar. Tal y como sucede con el protagonista de su cuento *El mal barquero*, en alusión al barquero mitológico que transporta a las almas, cuyo suicidio, según un alienista, es debido a que padecía "psicosis de la situa-

ción"¹². El espacio íntimo, estético y personal de Hernández Catá está condicionado por el devenir socio-cultural que le rodea. Y así lo expresa en las líneas con las que inicia su novela corta *El cristiano errante*:

Aquella mañana un verso melancólico se había levantado del lecho de mi alma casi al mismo tiempo que mi cuerpo se levantaba con dolor de articulaciones del lecho de mi alcoba.

Dos espacios en conflicto que confluyen y se subordinan a dos espacios o límites formales de escritura: el cuento y la novela corta. El primero impone condensación, los espacios se concretizan, coexisten y se funden en la poética del instante. En la intensidad de lo breve se subliman los espacios y se expande su fuerza estética. El cuento se vincula intencionalmente y es deudor de lo poético (Baquero Goyanes, 1998: 137-144). "La miniatura sabe almacenar grandeza. Es vasto su mundo" (Bachelard, 1965: 254). Pero cuando la dialéctica de espacios, interior y exterior, tan magistralmente sintetizada en sus cuentos, Hernández Catá la multiplica y diversifica en matices, tratando de ofrecer una amplificación ontológica, entonces recurre a un espacio narrativo donde poder expresar sus dudas interiores, las fobias de su estado íntimo¹³ ante la presión del mundo exterior. Y para ello, la indeterminación genérica de la novela corta se constituye como el espacio narrativo adecuado para expresar la angustia, su "errancia" espiritual. Los límites, la tradición formal y estereotipada del cuento, sólo permiten incidir en una parte concreta, en un esbozo o visión difuminada del contraste o bien articulación de un espacio, interior y exterior, cada vez más complejo. De ahí que, a medida que avanza el siglo, la novela acrecienta su hegemonía sobre el cuento. En tanto que la novela corta se distancia de éste y se acoge a los dictados e influencia de la novela. El espacio interior, dislocado, irrumpe cada vez con más fuerza, en el espacio aparentemente homogéneo del relato. Por lo que se produce un desplazamiento, en el centro de gravedad, del espacio exterior hacia el interior. Como se advierte en las novelas cortas de Hernández Catá, donde el espacio exterior es sólo un pretexto, un simulacro para expresar el interior. En última instancia, un juego de espacios, contraste de lo exterior y lo interior, "cuadro equívoco de la síntesis posible". Juegos de espacios no ajenos a la utopía, como producto textual que deviene en "representación ambigua", contradicción, "forma a priori de la sensibilidad externa" (Marín, 1976: 14). Todo un intento por conjugar las preocupaciones del hombre moderno y el horizonte ideológico y cultural. Así, la oposición dentro y fuera, la confrontación del inmenso espacio del mar y el cielo con lo recóndito de un espacio reducido, como el de un barco o el de la torre de un faro, trasunto simbólico de las inquietudes anímicas e ideológicas de los personajes que los habitan, es el motivo que delinea novelas cortas como: *La patria azul* y *Bajo la luz*. Un motivo, el del barco y el de la problemática psicológica de los personajes que en él realizan una travesía, que se convierte casi en una constante, pues también está presente en otras novelas cortas: *La distancia*, *El cristiano errante*, *El viaje sin fin* o en *El sembrador de sal*.

En otras ocasiones, es la diferencia de razas y culturas la que nos lleva a interpretar el desarraigo espacial de los personajes; inherente a la consciencia de Hernández Catá. En su novela corta *El drama de la señorita de Occidente*, la catalana M^a Luisa contrae matrimonio con un chino y junto a él se instala en Manila; pero no puede adaptarse al modo de vida oriental, a su lengua y cultura. Abandona a su esposo y regresa a España, mas a mitad de la travesía se suicida arrojándose al mar. También las diferencias sociales y culturales entre oriente y occidente

12 Según Vallejo Nájera, tal concepto no responde al criterio científico de "paranoia de situación", así como tampoco la sintomatología que Hernández Catá describe en la narración. Una crítica que se extiende a la de otros relatos en los que se ocupa de problemas psicopatológicos. No obstante, considera a "Hernández Catá como el literato moderno que más cuidadosamente ha especulado sobre sus casos dentro de la realidad psíquica" (Vallejo Nájera, 1950: 120).

13 En la opinión de González-Ruano, "Hernández Catá parece que tenía una vida íntima bastante complicada y que no era para aburrirse ni mucho menos" (González-Ruano, 1979: 226).

están presentes en *La puerta falsa*. En *La piel*¹⁴, Eulogio Valdés, joven negro de Taití, con estudios universitarios, es manejado políticamente, vilipendiado y asesinado a instancia de los blancos; pero también, antes de su marcha como Cónsul a Inglaterra, había sido utilizado como juguete y moneda de cambio por sus correligionarios de raza negra. En *La niña débil*, un morboso y trágico amor entre una criolla y un marino sueco configura los distintos espacios de raza y cultura. Mundo bipolar de tradiciones, culturas e ideologías de compleja y difícil síntesis. Dos espacios que, a semejanza de los anteriores, interior y exterior, también son una constante a lo largo de su narrativa como expresión duplicada de sus fantasmas que trascienden a la escritura. Y que asimismo está presente en alguno de sus cuentos, especialmente en *Los chinos* y *El gato*¹⁵. La colectivización y el asociacionismo oriental frente al individualismo occidental. A través de sus personajes se percibe un propósito de querer distanciarse de uno, del occidental, pero apenas logra integrarse y comprender al oriental. Tal y como sucede en el excelente cuento *El gato*; donde Fray Leopoldo, misionero español en China, no consigue en su apostolado penetrar y comprender el alma de aquellas gentes. Y como acaece con el personaje de M^a Luisa, en el *Drama de la señorita de Occidente*, el suicidio representa la solución a la soledad, al aislamiento del hombre situado ante dos mundos de complicado o imposible maridaje. Ubicación dramática en la que late una permanente huida, como manifiesta uno de los personajes de *Piedras preciosas*:

Y entonces huí, huí,... Tengo la convicción de que no he parado todavía. Este ir y venir de mi existencia no es en el fondo más que una especie de huida de mí mismo (pág. 18).

El espacio íntimo y el exterior se invierten dejando al ser humano frente al vacío, lo que provoca esa "huída de sí mismo" que, en la mayoría de los relatos, acaba en el suicidio o la muerte de los personajes. Determinismo espacial, muy acertadamente expuesto en su bien trazada novela corta *Los muertos*. En ella, el reducido espacio de un lazareto es sinónimo de la soledad que "asfixia" a los leprosos; hasta el punto de que, cierto día, previo al paso de la comitiva real por delante de la leprosería, se instalan tribunas y unos tablonajes que impiden a los del cortejo ver el lazareto y a los leprosos poder contemplar el exterior y tan inusitado acontecimiento. Todos los enfermos se inmolan en un suicidio colectivo, con la excepción de un niño.

El espacio determina las distancias, no sólo las físicas, las culturales e ideológicas, sino también las psicológicas. Aunque la auténtica frontera entre los dos espacios es más metafísica que cultural e ideológica. Pues junto a la función y sentido social e ideológico, encadenado a la arte como fin en sí mismo, en novelas cortas y cuentos como los aludidos existe una dimensión ética subyacente a ciertos valores opuestos: la de aquellos que respetan la norma social y los que no lo hacen, la de los que se acogen a una moral y aquellos que sólo reconocen la ley de sus propios deseos (Jouvet, 2001: 26-34). Distancias, espacios inscritos en el modo narrativo y en la situación del narrador; es decir, el alejamiento que se produce entre narrador-narración-lector (Gullón, 1980: 18-21). Distancia que en el caso de la novelística corta de Hernández Catá, por su condición esencialmente ideológica, existencial y psicológica, aumenta; devaluando la connivencia del lector con el narrador. Un factor que coopera a la distinción de códigos específicos, según las diferentes y diversas posibilidades que ofrece la configuración del *sistema* del cuento o de la novela corta, para la transmisión del mensaje. Así, la estructura conservadora del cuento y su dispositivo formal repele cualquier digresión, ideológica, ética o psicológica, que pueda perturbar el efecto y sentido de totalidad que trasciende de su mensaje. O, en todo caso, pueden resultar redundantes y deformadores; ya que tales valores, en especial el moral, si atendemos a su antigua filiación con el *exemplum*, y los matices psicológicos, deben quedar integrados o sub-

14 En alguna ocasión denunció Hernández Catá que el tema de la muy popular y en múltiples ocasiones reeditada novela de su cuñado A. Insúa, *El negro que tenía el alma blanca*, también llevada al cine, procedía de *La piel*; así como el título, pues en ella está la frase: "El pobre negro tenía el alma blanca". (Camín, 1998: 292).

15 En *Sus mejores cuentos*, Santiago de Chile, Nascimento, 1936, págs. 41-47 y 249-266, respectivamente.

sumidos en la génesis de su elemental estructura enunciativa para conseguir una mayor concreción narrativa y textual conducente al efecto único, a la estética y emotiva efectividad de su mensaje; tratando de provocar el goce y la *confabulación* del lector. Mientras que la novela corta, por su mayor densidad y estatismo en la narración, permite "más información acerca de los estados, procesos y acciones que afectan al personaje principal porque forman parte de los submundos de su mundo" (Albaladejo Mayordomo, 1986: 307); y ello incide en el proceso comunicativo: incremento de la ambigüedad y distanciamiento afectivo del lector.

Caracterizaciones, entre otras, que se ejemplifican de manera sugerente en la narrativa breve de Hernández Catá en cuanto a la lograda precisión del estatuto y deslinde genérico del cuento y la novela corta. Dominios que, a la vez, se revelan como espacios narrativos simbólicos que delimitan el concepto de modernismo en cuanto a la profunda metamorfosis sufrida por los modos de representación de la experiencia humana (Ródenas de Moya, 1998: 49-50) y su prolongación hacia nuevas formas narrativas. Tradición-novedad, continuidad-ruptura. La antigua alianza entre narrador y lector, productor y consumidor, propia del cuento, es sustituida en la novelística corta de Hernández Catá por una tendencia a la unión del autor con su héroe como expresión de una idea o estado anímico. De ahí que la novela corta represente para Hernández Catá un nuevo horizonte, un renovado proyecto discursivo al que es factible vincular unos modos de representar e interpretar la vida psíquica (Cohn, 1981); y desde el que es posible asumir "la deshumanización del arte", por medio del "drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de su autor" (Ortega y Gasset, 1976: 49). Un proyecto y unos propósitos que, a diferencia del genuino tratamiento y perfecta estructura de sus cuentos, se ven coartados y sometidos por el sistema comunicativo particular de la novela corta española de la época, en conexión con el contexto social y la situación pragmática del género; asociado, por un lado, a la posición del escritor y, por otro, a la del público lector, que imponen unas específicas condiciones. Y que son asumidas, según distintos grados de calidad artística, por la gran mayoría de los autores de la denominada "promoción de *El Cuento Semanal*" (Sainz de Robles, 1975), entre los que se incluye a Hernández Catá. Sin embargo, sus ya anotadas preocupaciones teóricas comportan una práctica de la novela corta, con una serie de peculiaridades e intuiciones que la dotan de singular autonomía. De hecho, entre los autores de su promoción es de los que más se distancian del lector en su novelística. Pero paradójicamente, aunque manifiesta que sus novelas cortas no están escritas para el gran público, lo cierto es que, quizá por imperativos del aludido contexto social, teme perder el fervor mayoritario de los lectores y consecuentemente el favor de los editores. Ello explica el esfuerzo y equilibrio técnico para componer unos argumentos, de influencia realista y naturalista, como decorado o adecuación "efectista" a los problemas ideológicos, existenciales o psicológicos de sus personajes, dirigidos a una gran masa de lectores. Pero siempre dentro de unas pautas de correcta y estudiada adopción al proceso narrativo y con un estilo preciso. Una escritura, un modo de expresión narrativa que intenta o ambiciona la síntesis poética de Pérez de Ayala y a la vez sugiere un atisbo y predilección por lograr un nuevo modelo de narración como el que se empieza a gestar en torno a 1926, en el dominio español de la mano de autores como Antonio Espina o Benjamín Jarnés. Un referente y unas consideraciones que nos llevan a evaluar la casi total ruptura de la novela corta con el cuento decimonónico, según avanza el siglo XX, y su paulatino acercamiento a las nuevas propuestas e interés de la novela. Perspectiva que enmarca la autonomía y especificidad de la novela corta de Hernández Catá como espacio homogéneo de reflexión en el que tienen cabida las diversas preocupaciones del modernismo, el exceso de ismos, la consciencia estética de Ortega y una desmedida inquietud por la representación psíquica de espacios íntimos, de angustia y soledad humana, como reflejo de las circunstancias culturales, ideológicas, raciales, sociales, éticas, o, en definitiva, existenciales y antropológicas.

Establecemos, a continuación, el *índice cronológico de la edición de la novelas cortas* de A. Hernández Catá, según su publicación en las diversas revistas literarias dedicadas a la novela corta en las primeras décadas del siglo XX. También recogemos las reediciones que de alguna de

MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS

ellas se hicieron en las colecciones de las citadas revistas. Pero no tendremos en cuenta las recopilaciones de novelas cortas efectuadas por distintas editoriales, preferentemente entre otras, como R. Sopena, A. Pueyo, Mundo Latino, Atlántida, Renacimiento o Aguilar.

1. *El pecado original*, El Cuento Semanal (El C. S.), nº 74, 21-V-1908.
 - 1a. Con el título de *El primer pecado*, La Novela Semanal (La N. S.), nº 490, 21-IV-1925.
2. *La distancia*, El C. S., nº 172, 15-V-1910.
 - 2a. Con el título de *La fuga*, La Novela Corta (La N. C.), nº 352, 2-IX-1922.
- La piel*, El Libro Popular (El L. P.), nº 18 – II, 6-V-1913.
- El Laberinto*, El L. P., nº 16 – III, 21-IV-1914.
- Los muertos*, La Novela de Bolsillo, nº 40, 7-II-1915.
- La madrastra*, Los Contemporáneos (Los C.), nº 364, 17-XII-1915.
 - 6a. Con el título de *El nieto de Hamlet*. La N. C., nº 278, 9-IV-1918.
7. *Los ojos zarcos*, Los C., nº 396, 28-IV-1916.
 - 7a. Con el título de *Los ojos claros*, La N. C., nº 333, 22 – IV – 1922.
 - 7b. Con el título de *La Noria Sagrada*, La Novela de Hoy (La N. de H.), nº 346, 28-XII-1928.
8. *Fuegos fatuos*, Los C., nº 407, 13-X-1916.
 - 8a. Con el título de *Estrella errantes*, La N. C., nº 298, 27-VIII-1921.
9. *La Dolorosa*, Los C., nº 464, 16-XI-1917.
 - 9a. Transformada en novela con el título *El placer de sufrir*, El Libro Popular, Madrid, Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
10. *El tercer Fausto*, La N. C., nº 278, IV-1921.
 - 10a. Con el mismo título en La N. de H., nº 37, 26-I-1923.
11. *El drama de la señorita de Occidente*, La N. S., nº 12, 10-IX-1921.
12. *La patria azul*, La N. C., nº 315, 24-XII-1921.
 - El aborto*, La N. C., nº 327, 18-III-1922.
 - El gigante*, La N. S., nº 63, 23 – IX-1922.
 - El corazón*, La N. C., nº 367, 16-XII – 1922.
 - Bajo la luz*, La N. S., nº 95, 5-V-1923.
 - El sembrador de sal*, La N. S., nº 120, 27-X-1923.
 - La institutriz*, La N. C., nº 419, 15-XII-1923.
 - Girasol*, La N. S., nº 149, 17-V-1924.
- Piedras preciosas*, La N. S., nº 178, 8-XI-1924. (Constituye un conjunto de tres cuentos independientes cuyo nexo temático viene determinado por la referencia a tres piedras preciosas: la perla, los brillantes y el rubí.)
 - El viaje sin fin*, La Novela Mundial (La N. M.), nº 3, 1-IV-1926.

El cristiano errante, La N. de H., nº 288, 1-XI-1927.

El fabricante de recuerdos, La N. de H., nº 314, 18-V-1928.

Noche y amanecer, La N. de H., nº 382, 6-IX-1929.

La puerta falsa, La N. de H., nº 457, nº 457, 13-II-1931.

La niña débil, La N. de H., nº 489, 25-IX-1931.

Referencias bibliográficas

Albaladejo Mayordomo, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante.

Anderson Imbert, E. (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.

Aragón, Uva de (1996), *Alfonso Hernández-Catá*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

Bachelard, G. (1965²), *La poética del espacio*, México, F.C.E.

Baquero Goyanes, M. (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C.

— (1964), “Estudio preliminar”, en *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, págs. XIX-XXXIV.

— (1979), “Los cuentos de Gabriel Miró”, en *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, págs. 123-148.

— (1981), “Los cuentos largos de Clarín”, en *Los Cuadernos del Norte*, II, 7, págs. 68-71.

— (1992), *El cuento español: del romanticismo al realismo*, edic. de Ana L. Baquero Escudero, Madrid, C.S.I.C.

— (1998³), *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Publicaciones Universidad de Murcia.

Camín, A. (1998), *Entrevistas literarias*, en J. L. García Martín (ed.), Gijón, Llibros del Pexe.

Cansinos-Asséns, R. (1985), *La novela de un literato*, 2, Madrid, Alianza.

Cardwell, R.A. y Zavala, I.M. (1994), “Modernismo y modernidad”, en José-Carlos Mainer (ed.), *Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, págs. 82-95 (F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 6/1).

Cohn, D. (1981), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil.

Deleuze-Guattari (1972), *L'antioedipe*, Paris, de Minuit.

González-Ruano, C. (1978), *Memorias. Mi medio siglo se confiesa*, Madrid, Tebas.

Gullón, R. (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.

— (1990), *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza.

Gutiérrez de la Solana, A. (1972), *Maneras de narrar: contraste de Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá*, New York, Eliseo Torres & Sons.

Insúa, A. (1952), *Memorias*, vol. I, Madrid, Tesoro.

Jouve, V. (2001), *Poétique des valeurs*, Paris, P.U.F.

MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS

Lozano Marco, M.A. (1983), *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante.

— (1996), “Novela corta y novela poemática”, en *Monteagudo*, 3ª época, 1, págs. 67-78.

Marin, L. (1976), *Utópicas: juegos de espacios*, Madrid, Siglo Veintiuno.

Martínez Arnaldos, M. (1974), “El género novela corta en las revistas literarias (1907-1936)”, en *Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia.

— (1993), *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.

— (1996), “Deslinde teórico de la novela corta”, en *Monteagudo*, 3ª época, 1, págs. 47-65.

Ortega y Gasset, J. (1969²), *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe.

— (1976), *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente.

Poe, E. A. (1973), *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza.

Rainkin, M. (1983), *L'inconscient à l'oeuvre*, Bruxelles, Palais des Académies.

Ródenas de Moya, D. (1998), *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península.

Sainz de Robles, F.C. (1971), *Raros y olvidados*, Madrid, Prensa Española.

— (1975), *La promoción de “El Cuento Semanal”. 1907-1925*, Madrid, Espasa-Calpe.

Sobejano, G. (1991), *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia.

Tonnet-Lacroix, E. (1991), *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne.

Torre, G. de (1965), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.

Vallejo Nájera, A. (1950), “El ‘manicomio’ de Hernández Catá”, en *Literatura y Psiquiatría*, Barcelona, Barna, págs. 119-131.