

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA (GENERAL Y ESPECÍFICA)

ADELL, Joan-Elies: *Semiòtica i literatura: sobre la necessitat d'una crítica social, Els Marges* (Estudis i assaigs), 61, 1998.

ALAS, Leopoldo: *Luis Antonio de Villena, acosado*, en "Zero", nº 92, 2006.

ALAS "CLARÍN", Leopoldo: *La Regenta*, Orbis-Fabbri, Madrid, 1994.

ALMODÓVAR, Pedro: *Patty Diphusa y otros textos*, Anagrama (contraseñas, 139), Barcelona, 1991.

ALSINA CLOTA, José: *Problemas y métodos de la Literatura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

ANDERSON IMBERT, Enrique: *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Alianza Universidad, Madrid, 1984.

ARENAS, Reinaldo: *El color del verano*(o Nuevo "Jardín de las Delicias"), Tusquets(Colección andanzas, 357), Barcelona, 1999.

- *Antes que anochezca*(Autobiografía), Tusquets(Colección andanzas, 165), Barcelona, 2000.

BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

BAL, Mieke: *Teoría de la narrativa (una introducción a la natarrología)*, Cátedra, Madrid, 1987.

BANDINTER, E. : *XY La identidad masculina*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

BAQUERO GOYANES: Mariano: *Estructuras de la novela actual*, Castalia, Madrid, 1989.

BARREIRO, Javier: *Cruces de bohemia. Vidal y Planas, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*, Unaluna, Zaragoza, 2001.

BATAILLE, Georges: *El erotismo*, Tusquets (Colección Ensayo, 34), Barcelona, 2000.

BAUDELAIRE, Charles: *Poesía completa*, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1981.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Leyendas*, S.A. de Promoción y Ediciones(Grandes genios de la Literatura Universal, 17), Madrid, 1983.

BELDA, Joaquín: *La Coquito*, Madrid, Imp. de J. Pueyo, 1920 (2).

BERSANI, Leo: *Homos*, Manantial, Buenos Aires, 1998.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Sónnica la cortesana*, Plaza-Janés, Barcelona, 1990.

BOBES NAVES, María del Carmen: *La novela*, Síntesis (Teoría de la literatura comparada, 16), Madrid, 1993.

- *El diálogo*, Gredos (BRH, 375), Madrid, 1992.

BORDIEU, Pierre: *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.

BORNEUF, Roland y OUELLET, Réal: *La novela*, Ariel, Barcelona, 1989.

BOU, Enric: *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Edicions 62, Barcelona, 1993.

BROCH, Àlex: *Forma i idea en la literatura contemporània*, Edicions 62(Llibres a l'abast, 273), Barcelona, 1993.

CANSINOS ASSENS, Rafael: *La nueva literatura*, Páez, Madrid, 1925.

CARDÍN, Alberto: *Guerreros, chamanes y travestís*, Tusquets, Barcelona, 1984.

CARO BAROJA, Julio: *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura*, Alianza (Ediciones del Prado), 5), Madrid, 1993.

- *De los arquetipos y leyendas*, Istmo (Colección Fundamentos, 113), Madrid, 1991.

CARR, Raymond: *Estudios sobre la República y la guerra civil española*, Sarpe (Biblioteca de la Historia, 23), Madrid, 1985.

CASSANY, Daniel: *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*, Anagrama (Argumentos, 341), Barcelona, 2006.

CASTANIER, Prosper: *La cortesana de Menfis*, Edicines Casset, Madrid, 1992.

- *Construir la escritura*, Paidós, Barcelona, 2001.

CEJADOR, Julio: *Historia de la lengua y la Literatura castellana*, Publicaciones de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1920.

CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea*, Cultural S.A., La Habana, 1952.

CHODERLOS DE LACLOS, Pierre: *Las amistades peligrosas*, Tusquets (La sonrisa vertical, 62), Barcelona, 1989.

CLEMINSON, Richard: *Anarquismo y homosexualidad*, Huerga y Fierro, Madrid, 1995.

CORRAL, Natividad: *El cortejo del mal. Ética feminista y psicoanálisis*, Talasa Ediciones, Madrid, 1996.

Cultura y ocio. Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX(16), La mirada del Tiempo, EL PAÍS, Madrid, 2006.

DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*, Paidós (Surcos, 10), Barcelona, 2005.

DEL PRADO BIEZMA, Javier: *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1999.

- *Cómo se analiza una novela*, Alambra, Madrid, 1984.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a 98*, Espasa Calpe, Madrid, 1966.

Diccionario etimológico (Joan Corominas)

Diccionario de la RAE

DÍEZ BORQUE, José María: *Siglo XX (Historia de la literatura española, IV)*, Taurus (Persiles, 119), Madrid, 1982.

DOWLING, Colette: *El complejo de Cenicienta (El miedo de las mujeres a la independencia)*, Grijalbo, Barcelona, 1982.

DOWNING, Christine: *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*, Kairós, Barcelona, 1999.

DUMAS, Alejandro: *La Dama de las camelias*, Planeta, Barcelona, 1984.

DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1981.

- *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*(Introducción, traducción y notas de Alain Verjat), Anthropos (Hermeneusis, 12), Barcelona, 1993.

DYER, Richard: *Cine y homosexualidad*, Laertes, Barcelona, 1982.

EWERS, Hanns Heinz: *La mandrágora*, Valdemar (El Club Diógenes, 222), Madrid, 2005.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1982.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María: *La novela corta galante: Felipe Trigo (1865-1916)*, P.P.U., Barcelona, 1989.

- *La novela del sábado*, CSIC (Colección Literatura Breve, 12), Madrid, 2004.

FERRERAS, Juan Ignacio: *La novela en el siglo XIX(desde 1868)*, Taurus(Historia crítica de la Literatura Hispánica, 17), Madrid, 1988.

- *La novela en el siglo XX(hasta 1939)*, Taurus (Historia crítica de la literatura Hispánica, 22), Madrid, 1988.

FERRO, Roberto: *La verdad, la corrección, lo "correcto" del testimonio*, "Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos", nº 3, Universidad de Barcelona, 1998.

FLANDRIN, Jean Louis: *La moral sexual en Occidente*, Granica, Barcelona, 1984.

FLAUBERT, Gustave: *Madame Bovary*, S.A. de Promoción y Ediciones (Grandes genios de la literatura universal, 28), Madrid, 1983.

FLUVIÀ, Armand de: *Aspectos jurídico legales de la homosexualidad*, Institut Lambda, Barcelona, 1979.

FOIN-ROSSET, Bénédicte: *Déviance, névrose, extravagance, érotisme dans quelques "Novelas cortas" publiées entre 1916 et 1925*, Universidad Charles de Gaulle-Lille 3, Noviembre de 2004 (Tesis doctoral).

FONTANE, Theodore: *Effie Briest*, Bruguera (LA, 1502), Barcelona, 1982.

FORSTER, E. M. : *Maurice*, Seix Barral, Barcelona, 1985.

FOUCAULT, Michel: *Estética, ética y hermenéutica* (Obras esenciales, v. III), Paidós, Barcelona, 1999.

- *Entre filosofía y literatura* (Obras esenciales, v. I), Paidós, Barcelona, 1999.

- *Estrategias de poder* (Obras esenciales, v. II), Paidós, Barcelona, 1999.

- *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 1978.

FRANCE, Anatole: *La rebelión de los ángeles*, Valdemar, Madrid, 1986.

FRANCO, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona 1981.

FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*, Planeta Agostini (OMPC, 1), Barcelona, 1985.

FUERTES OLIVERA, Pedro A. : *Mujer, lenguaje y sociedad: los estereotipos de género en inglés y español*, Universidad de Valladolid, 1992.

GABILONDO, Ángel: *Trazos del eros*, Tecnos, Madrid, 1997.

GARCÍA DE NORA, Eugenio: *La novela española contemporánea. 1898-1919*, Gredos, Madrid, 1973.

GARCÍA GUAL, Carlos: *Figuras helénicas y géneros literarios*, Mondadori, Madrid, 1991.

GARCÍA LARA, Fernando: *El lugar de la novela erótica española*, Excma. Diputación Provincial, Granada, 1986.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *En busca del Silva perdido*, "Quimera", nº 148, Junio-Julio 1996.

GARCÍA VALDÉS, Alberto: *Historia y presente de la homosexualidad*, Akal, Madrid, 1981.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo* (Teoría de la literatura comparada), Síntesis, Madrid, 1996.

- *Teoría de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid, 1984.

GARZA CUARÓN, Beatriz: *La connotación: problemas de significado*, El Colegio de México, 1972.

GAUTIER, Théophile: *Clarimonda en Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Valdemar (El Club Diógenes, 115), Madrid, 2003.

GEA ORTIGAS, M^a Isabel: *Los nombres de las calles de Madrid*, Ediciones La Librería, Madrid, 2006.

GENETTE, Gérard: *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1993.

GERMAIN, Claude: *La semántica funcional*, Gredos (BRH, 347), Madrid, 1981.

GIDE, André: *Corydon* (prólogo de Gregorio Marañón), Alianza Editorial (LB, 314), Madrid, 1982.

GIL CALVO, Enrique: *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Anagrama (Argumentos, 344), Barcelona, 2006.

GIORGI, Gabriel: *Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en De sobremesa, de José Asunción Silva* (http://lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_04.htm).

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Senos*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1992.

- *La nardo*, Bruguera, Barcelona, 1980.

GÓMEZ REDONDO, Fernando: *La crítica literaria del siglo XX*, EDAF, Madrid, 1996.

- *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, EDAF, Madrid, 1994.

GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ, María Asunción: *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

GONZÁLEZ DE MENDOZA, Pilar: *Diccionario de temas de literatura española*, Istmo (colección Fundamentos, 108), Madrid, 1990.

GOODMAN, Paul: *Estructura de la obra literaria*, Siglo XXI, Madrid, 1971.

GOYTISOLO, Juan: *Cogitus interruptus*, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1999.

Gran Enciclopedia Universal, vol. 15, Espasa Calpe, Biblioteca EL MUNDO, Madrid, 2004

GRANJEL, Luis S. : *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980.

GRAU, Jacinto: *En Ildaria*, Minerva, Madrid, 1917.

GUASCH, Óscar: *La sociedad rosa*, Anagrama, Barcelona, 1991.

- *La crisis de la heterosexualidad*, Laertes, Barcelona, 2000.

GUBERN, Román: *La censura*, Península, Barcelona, 1981.

GURMÉNDEZ, Carlos: *Ontología de la pasión*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador: *Introducción a la semántica funcional*, Síntesis, Madrid, 1989.

HÉNAFF, Marcel: *Sade. La invención del cuerpo libertino*, Destino, Barcelona, 1978.

HERRERO BRASAS, Juan Antonio: *La sociedad gay*, Foca, Madrid, 2001.

HIERRO, J. y PESCADOR, S. : *Principios de filosofía y lenguaje. 2. Teoría del significado*, Alianza Universidad, Madrid, 1982.

HILLMAN, James: *El mito del análisis*, Ediciones Siruela (Biblioteca de Ensayo, 15), Madrid, 2000.

HITA, Arcipreste de: *Libro de Buen Amor. I.* Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 14), Madrid, 1981.

- HUYSMANS, Joris-Karl:** *Allà abajo*, Montesinos (sin ciudad), 2001.
- *A repèl*, Edhasa (Clàssics moderns), Barcelona, 1989.
- IBSEN, Henrik:** *Casa de muñecas*, EL MUNDO (Colección Millenium, 62), Madrid, 1999.
- JAUSS, Hans Robert:** *La literatura como provocación*, Ediciones Península, 1976.
- JIMÉNEZ, José:** *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Destino (Ensayos, 14), Barcelona, 1993.
- JUNG, Carl Gustav:** *La psicología de la transferencia*, Planeta Agostini (OMPC, 19), Barcelona, 1985.
- KING, Stephen (y otros):** *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Valdemar (El Club Diógenes, 115), Madrid, 2003.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve:** *La epistemología del armario*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998.
- KRISTEVA, Julia:** *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1974.
- LANCEROS, Patxi:** *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos (Hermeneusis, 16), Barcelona, 1996.
- LA PORTE, Pablo:** *Marruecos y la crisis de la Restauración en La crisis del régimen liberal en España, 1917-1923*, "Ayer" (Revista de Historia Contemporánea), nº 63, Marcial Pons (Ediciones de Historia), Madrid, 2006.
- LAQUEUR, Thomas:** *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid, 1994.
- LAURISTEN, John y THORSTAD, David:** *Los primeros movimientos a favor de los derechos de los homosexuales (1864-1935)*, Tusquets, Barcelona, 1977.
- LEJEUNE, Philippe:** *El pacto biográfico y otros estudios*, MEGAZUL-ENDYMION, Madrid, 1994.
- LEMEBEL, Pedro:** *Loco afán*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- LITVAK, Lily:** *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1979.

- *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Taurus, Madrid, 1994.

- *Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Anthropos, Barcelona, 1990.

LLAMAS, Ricardo: *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Siglo XXI de Editores, Madrid, 1998.

- (y Paco Vidarte) *Homografías*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

- *Construyendo identidades*, Siglo XXI, Madrid, 1995.

LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis: *El naturalismo y España*, Alambra, Madrid, 1977.

LÓPEZ RUÍZ, José: *Aquel Madrid del cuplé*, Avapiés, Madrid, 1998.

LORRAIN, Jean: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, Alfaguara, Madrid, 2004.

LOUYS, Pierre: *La mujer y el muñeco*, Libros y publicaciones periódicas, SA (La sonrisa vertical, Biblioteca del erotismo, 47), Barcelona, 1984.

LOZANO, Irene: *Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?*, Ediciones Minerva, Madrid, 1995.

LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela*, Edhasa, Barcelona, 1971.

MAINER, Juan Carlos: *La Edad de Plata. (1902-1939). Ensayo de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983.

MANN, Heinrich: *El ángel azul*, Plaza-Janés (El Ave Fénix, 19), Barcelona, 1983.

MAQUIAVELO, Nicolás: *El príncipe. La mandrágora*, Cátedra (LU, 20), Madrid, 2001.

MAR, Merche: *El Molino. Historias de una vedette*, Arcopress, Barcelona, 2005.

MARTÍN GAITE, Carmen: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Destino (Destino libro, 176), Madrid, 1973.

MARX, C. Y ENGELS, F: *Sobre arte y literatura*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968.

MATAMORO, Blas: *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1980.

MAYER, Hans: *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Taurus, Madrid, 1999.

MEAD, M. : *Sexo y temperamento*, Paidós Studio, Barcelona, 1982.

MENDICUTTI, Eduardo: *Los novios búlgaros*, Tusquets (Colección Andanzas, 203), Barcelona, 2003.

MIRA, Alberto: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Egales, Barcelona, 2004.

- *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1997.

MISHIMA, Yukio: *La perla y otros cuentos*, Siruela, Madrid, 1987.

MOIX, Terenci: *Garras de astracán*, RBA Editores (Narrativa actual, 24), Barcelona, 1991.

- *Venus Bonaparte*, Círculo de Lectores, 1994

MORENO DURÁN, R. H. : *De sobremesa, una poética de la transgresión*, "Quimera", nº 148, Junio-Julio 1996.

- *De ninfas y otras lascivas especies*, "Quimera", nº 162, Octubre 1977.

MUÑOZ OLIVARES, Carmen: *Rafael López de Haro en la literatura española de principios del siglo XX*, Diputación Provincial de Cuenca. Departamento de Cultura (Serie Creación literaria, 13), Cuenca, 2001.

MUSSET, Alfredo de: *Cuentos. Mimí Pinsón. El lunar. Croisilles. Pedro y Camila*, Espasa Calpe (Austral, 492), Madrid, 1963.

NAVAJAS, Gonzalo: *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987.

NIETO, José Antonio: *Sexualidad y deseo: Crítica antropológica de la cultura*, Siglo XXI, Madrid, 1993.

OSBORNE, Raquel: *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad*, La Sal, Barcelona, 1989.

OTEO SANS, Ramón: *Contribución al estudio de un género. La Novela Corta (1916-1925)*, Tàrraco, Tarragona, 1996.

PAZ, Octavio: *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona, 1993.

PEDRAZA, Felipe B. y RODRÍGUEZ, Milagros: *Manual de literatura española. X. Novecentismo y vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, Cenlit Ediciones, Pamplona, 2002.

PÉREZ GALDÓS, Benito: *La desheredada*, Alianza Editorial(BA, 0132), Madrid, 2000.

PERENDIK, Gustavo D. : *Max Nordau y el mal del nuevo siglo* (<http://www.nodulo.org./ec/2005/n043p05.htm>).

PETRONIO: *El Satiricón*, Bruguera (libro Clásico, 111), Barcelona, 1973.

PIZARRO, Narciso: *Análisis estructural de la novela*, Siglo XXI, Madrid, 1970.

POE, Edgar Allan: *Narraciones extraordinarias*, Óptima, Barcelona, 1997.

PONZIO, Augusto: *La revolución Bajtiana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*, Frónesis-Cátedra, Universidad de Valencia, Madrid, 1998.

POSADAS, Carmen: *La Bella Otero*

POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1992.

PRADA, Juan Manuel de: *Las máscaras del héroe*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.

PRADA OROPEZA, Renato: *Literatura y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

PRIETO, Antonio: *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1975.

PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971.

RAFFA, Piero: *Vanguardismo y realismo*, Ediciones de Cultura Popular, 1968.

REICH, Wilhelm: *La función del orgasmo*, EL PAÍS (Clásicos del siglo XX, 8), Madrid, 2003.

- *Análisis del carácter*, Biblioteca del Hombre Contemporáneo, Paidós, Buenos Aires, 1976.

REVILLA, Fidel: *Historia breve de Madrid*, Ediciones La Librería, Madrid, 2005.

RÍOS LLORET, Rosa Elena: *Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración* en "Ayer" (Revista de Historia Contemporánea), nº 63, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2006.

ROWSE, A.L.: *Homosexuales en la historia*, Planeta (colección Documento, 35), Barcelona, 1981.

RUSSEL, Bertrand: *Sociedad humana: ética y política*, Altaya (Obras del pensamiento contemporáneo, 3), Barcelona, 1999.

SADE, Marqués de: *Cuentos, historietas y fábulas*, Edimat Libros, Madrid, 1999.

- *Justina o los infortunios de la virtud*, Cátedra(LU, 23), Madrid, 1997.

- *La marquesa de Gange*, El Aleph, Barcelona, 2006.

- *La filosofía en el tocador*, Bruguera, Barcelona, 1983.

SAINZ DE ROBLES, Federico: *La novela corta española*, Aguilar, Madrid, 1954.

- *El espíritu y la letra (Cien años de literatura española. 1860-1960)*, Aguilar, Madrid, 1966.

SÁNCHEZ PAREDES, Pedro: *El marqués de Sade: un profeta del infierno*, Guadarrama, Madrid, 1974.

SCHMELING, Manfred: *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, Barcelona, 1981.

SELDEN, Raman: *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987.

SENOSIAIN, Serafín: *El cuerpo tenebroso*, Pre-Textos, Valencia, 1981.

SHAKESPEARE, William: *Tragedias. Romeo y Julieta, Hamlet, Sueño de una noche de verano, Macbeth*, Aguilar, Madrid, 1983.

SILVA, José Asunción: *De sobremesa*, Hiperión, Madrid, 2003.

SOLDEVILA, Carles: *Fanny*, Edicions 62, Barcelona, 1999.

SOLDEVILA DURANTE, Y. : *La novela desde 1936*, Alambra, Madrid, 1980.

STEINER, George: *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, GEDISA, Barcelona, 1988.

- (y Robert Boyers) *Homosexualidad: Literatura y política*, Alianza Editorial (Bolsillo,1079), Madrid, 1985.

STEVENSON, Robert Louis: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Mondadori, Barcelona, 2000.

SULLÀ, Enric: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1996.

TODOROV, Tzvetan: *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1974.

TOLSTOI, León: *Ana Karenina*, Orbis-Fabbri, Barcelona, 1990.

TORRES DE VILLARROEL, Diego: *Vida*, Orbis (Historia de la Literatura Española, 80), Barcelona,1984.

TRÍAS, Eugenio: *Tratado de la pasión*, Taurus (Ensayistas, 170), Madrid, 1979.

TRIGO, Felipe (Álvaro Retana, Antonio de Hoyos y otros): *Cuentos diabólicos* (Selección de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa), Clan, Madrid, 2005.

VAN DIJK, Teun A. : *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Cátedra, Madrid, 1993.

VARELA JACOME, Benito: *Renovación de la novela en el siglo XX*, Destino, Barcelona, 1967.

VERGÉS, Gerard: *Tots els sonets de Shakespeare*, Columna, Barcelona, 1994.

VERNET PONS, Vicenç: *Estratègies de la ficció*, Master de teoría literaria, URV, Tarragona, 1998-2000.

VILAR, Pierre: *Historia de España*, Crítica, Barcelona, 1981.

VILLACORTA BAÑOS, Francisco: *Culturas y mentalidades en el siglo XIX*, Síntesis (Historia Universal Contemporánea, 11), Madrid, 1993.

VILLENA, Luis Antonio de: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*, Pre-Textos, Madrid, 1999.

- *Divino*, Planeta, Barcelona, 1994.

- *El mal mundo*, Tusquets (La sonrisa vertical,109), Barcelona, 1999.

V.V.A.A: *Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 2000.

- *Estética de la recepción* (comp.. José Antonio Mayoral), Arco-Libros, Madrid, 1987.

- *Curso de teoría de la literatura* (D. Villanueva coordinador), Taurus universitaria, Madrid, 1994.

- *Historia de la literatura francesa*, Cátedra, Madrid, 1994.

- *Lecciones de Literatura Universal*, Cátedra, Madrid, 1995.

WALKOWITZ, Judith R. : *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre el peligro sexual en el Londres victoriano*, Cátedra (Feminismos, 25), Madrid, 1995.

Web Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid:

(<http://www.ucm.es/info/hcontemp/madrid/cuple.htm>)

WILDE, Óscar: *El retrato de Dorian Gray*, Planeta, Barcelona, 2003.

- *Teleny*, Libros y publicaciones periódicas SA, (La sonrisa vertical, 20), Barcelona, 1984.

YNDURÁIN, Domingo: *Introducción a la metodología literaria*, SGEL, Madrid, 1979.

YUNG, Carl G. (y otros): *Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Kairós, Barcelona, 1992.

YURKIEVICH, Saúl: *Del arte verbal*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2002.

ZAVALA, Iris: *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Espasa-Calpe(Austral, 169), Madrid, 1991.

- *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. De Unamuno y M. Bajtin*, Anthropos (Hermeneusis, 16), Barcelona, 1991.

ZOLA, Émile: *Naná*, Cátedra(LU, 103), Madrid, 1988.

BIBLIOGRAFÍA DE LAS EDICIONES DE RETANA UTILIZADAS EN LA TESIS

FORTUNY, Carlos: *La ola verde (Crítica frívola)*, Jasón, Barcelona, 1931.

- *La vedette de los demonios*, La Novela del Amor, 5, Castro, Madrid, mayo de 1931, en *Cuentos diabólicos* (selección y prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa), Clan, Madrid, 2005.

RETANA, Álvaro: *La carne de tablado (Escenas pintorescas de Madrid de noche)*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1918.

- *El crepúsculo de las diosas (Escenas alocadas de la vida galante)*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1919.

- *EL infierno de hielo*, La Novela Corta, nº 314, Año IV, Madrid, Dic. 1921.

- *El tesoro de los nibelungos*, La Novela Corta, nº 353, Año IV, Madrid, Sep. 1922.

- *El diablo de la sensualidad*, Ediciones Pompadour, México (s.f.).

- *La dama del Luxemburgo*, La Novela de Hoy, Año IV, nº 150, Madrid, 27 de marzo de 1925.

- *El octavo pecado capital*, Ediciones Jasón, Madrid, 1931 (2).

- *Raquel, ingenua y libertina*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1923.

- *Mi alma desnuda*, Hispania, Madrid, 1923.

- *Flor del mal*, La Novela de Hoy, Año III, nº 106, Madrid, 23 de mayo de 1924 (publicada por Luis Antonio de VILLENA como anexo a *El*

ángel de la frivolidad y su máscara oscura (Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana), Pre-Textos, Madrid, 1999).

- *La virtud en el pecado*, La Novela de Hoy, nº 120, Año III, Madrid, 29 de agosto de 1924.

- *El veneno de la aventura*, La Novela de Noche nº 4, Madrid, 15-V-1924 (en Lily LITVAK: *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Taurus, Madrid, 1994).

- *El príncipe que quiso ser princesa*, La Novela Pasional, año III, nº 71, Prensa Moderna, Madrid (s.a), en *Cuentos eróticos. De los locos años 20* (selección y prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa), Clan, Madrid, 2004.

- *La conquista del pájaro azul*, La Novela de Hoy, nº 180, año IV, Madrid, 23 de octubre de 1925.

- *Las "locas" de postín y A Sodoma en tren botijo* (Introducción de Luis Antonio de Villena), Odisea (Uranistas, 4), Madrid, 2004.

- *La bella y la mandrágora*, Editorial Rollán (Novelistas de Hoy, 19), Madrid, 1953.

- *La reina del cuplé*, Editorial Tesoro (colección Jirafa, 28), Madrid, 1963.

- *Historia del arte frívolo*, Tesoro, Madrid, 1964.

BIBLIOGRAFÍA DE ÁLVARO RETANA

- (con el pseudónimo de Claudina Regnier) *Se deshojó la flor*, El Cuento Galante nº 12, Madrid, 26-VI-1913.

- *Rosas de juventud* (Cuentos eróticos, caprichos escénicos, narraciones fantásticas). Prólogo de Claudina Regnier, Victoriano Suárez, Madrid, 1913.

- (con el pseudónimo de Claudina Regnier) *Si yo te amaba, pero...*, La Novela de Bolsillo nº 26, Madrid, 1914.

- *El último pecado de una hija del siglo*, La Novela de bolsillo nº 32, Madrid, 1914.
- *La noche más alegre de Sherezada. Escenas de libertinaje oriental*, 1915. (Citada por Cejador).
- *Las alegres chicas de París*, 1916. (Citada por Cejador).
- *Al borde del pecado*, Sopena, Barcelona, 1916.
- *El capricho de la marquesa*, Barcelona, 1917.
- *La dama del salón Mornant*, El Cuento Nuevo, Tomo I, nº 6, Madrid, 26-XII-1918.
- *La carne de tablado*, V. H. Sanz Calleja, Madrid, 1918.
- *Ninfas y sátiros (Escenas pintorescas de Madrid de noche)*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1918.
- *Las ingenuas libertinas*, El Cuento Nuevo, Tomo II, nº 9, Madrid, 10-IV-1919/ La Novela Pasional nº 99, Madrid, 1925.
- *El maniquí* (traducción de la obra de Paul Gavault en colaboración con Luis Olivé). La Novela Cómica nº 157, Madrid, 8-VI-1919.
- *El crepúsculo de las diosas*, V. H. Sanz Calleja, Madrid, 1919.
- *Las locas de postín. Novela de costumbres aristocráticas*, Biblioteca Hispania, Col. Afrodita nº 1, Madrid, junio 1919.
- *Una niña "demasiado moderna"*, Biblioteca Hispania, Col. Afrodita nº 2, Madrid, 1919.
- *Currito el ansioso. Accidentada historia de un gomoso pervertido (Novela amoral)*, Biblioteca Hispania, Col. Afrodita nº 3, Madrid, 1920.
- *Los tres pecados de Celia. Confidencias amorales de una famosa actriz*, Biblioteca Hispania, Col. Afrodita nº 4, Madrid, 1920.
- *El vicio color de rosa (novela fantástica)*, Biblioteca Hispania, Col. Afrodita nº 5, Madrid, 1920.

- *Una noche de verano sin sueño. Truculencias veraniegas de dos muchachos bien*, Biblioteca Hispania, Col. Afrodita nº 6, Madrid, 1920.
- *El buscador de lujurias*, Biblioteca Hispania, Col. Afrodita nº 7, Madrid, 1920.
- *El octavo mandamiento*, Madrid, 1920.
- *Los extravíos de Tony (Costumbres amorales de un colegial ingenuo)*, Biblioteca Hispania, Madrid, s. f. (h. 1920).
- "El disfraz" en *La voz de la conseja*, Tomo II, Recopilación de Emilio Carrere, V. H. Sanz Calleja, Madrid, s. f. (h. 1920), pp. 225-248.
- *Las mujeres del diablo* (tríptico), Rafael Caro Raggio, Madrid, 1920.
- *Lecciones de amor*, Col. Medianoche, vol. 1, Barcelona, 1920.
- *La fea que llegó a gran cocotte*, Col. Medianoche, vol. 7, Barcelona, 1920.
- *El octavo pecado capital*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1920.
- *Una confesión muy siglo XX*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1920.
- *Chelito: su vida, su arte y sus canciones*, La Canción Popular, Princesas del Arte nº 6, Madrid, s. f. (h. 1920).
- *Rosas ingenuas* (cuentos), Rafael Caro Raggio, Madrid, 1920.
- *La gallina enamorada* (cuentos cómicos), Madrid, s. f.
- *Consuelito, el demonio de la opereta*, Bistagne-La Novela Favorita, Barcelona, 1920.
- *El príncipe que quiso ser princesa*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1920/ La Novela Pasional nº 71, Madrid, 1925.
- *El fuego de Lesbos. Indiscretas revelaciones de una celebridad galante*, Biblioteca Hispania, Col. Afrodita, Madrid, 1921.
- *La señorita perversidad*, Novela Alegre. Col. Hispania, Madrid, 1921.

- *El demonio de la sensualidad*, Imprenta Clásica Española, Col. Pompadour, Madrid, 1921.
- *El infierno de hielo*, La Novela Corta nº 314, Madrid, 1921.
- *Se ha perdido un chico guapo*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1921.
- *El alma encantada de Oriente*, Castilla, Col. Pompadour, Madrid, 1921.
- *Rosas blancas*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1921.
- *El rayo de luna*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1921.
- *Egmont de Bries*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 23-XII-1921.
- *Las mujeres de Retana*, La Novela Corta nº 319, Madrid, 21-I-1922.
- *El escapulario*, La Novela Semanal nº 40, Madrid, 15-IV-1922.
- *Una noche de carnaval en Niza*, La Novela Corta nº 338, Madrid, 27-V-1922.
- *Los ambiguos*, La Novela de Hoy nº 9, Madrid, 14-VII-1922.
- *El hombre de las manos bonitas*, España Gráfica, Imprenta F. Samaran, Madrid, julio 1922.
- *El tesoro de los Nibelungos*, La Novela Corta nº 354, Madrid, 16-IX-1922.
- *El encanto de la cama redonda*, La Novela de Hoy nº 29, Madrid, 1-XII-1922.
- *El espejo de Paulina Bonaparte*, Torrent y comp., Col. Pompadour, Madrid, 1922.
- *La mala fama*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1922.
- *Paquita, la caprichosa. Novela edificante*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1922.
- *El ojo sagrado*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1922.
- *La pomada de la infelicidad (Cuento escénico de costumbres futuras)*, Flérida, La Novela Picaresca nº 20, Madrid, 1922.
- *La hora del pecado*, La Novela de Hoy nº 42, Madrid, 2-III-1923.

- *Lolita, buscadora de emociones*, La Novela de Hoy nº 52, Madrid, 11-V-1923.
- *Las vendedoras de caricias*, La Novela de Hoy nº 61, Madrid, 13-VII-1923.
- *Mi novia y mi novio*, La Novela de Hoy nº 72, Madrid, 25-IX-1923.
- *Mi alma desnuda*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1923.
- *Raquel, ingenua y libertina*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1923.
- *La confesión de la Duquesa*, La Novela de Hoy nº 84, Madrid, 21-XII-1923.
- *Todo de color de rosa*, Atlántida, Madrid, 1923.
- *Los cinco besos de Aurelia*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1923.
- *El infierno de la voluptuosidad*, Colombia, Col. Esmeralda, Vol. I, Madrid, 1924.
- *Carnaval*, La Novela de Hoy nº 93, Madrid, 22-II-1924.
- *Flor del mal*, La Novela de Hoy nº 106, Madrid, 23-V-1924.
- *El veneno de la aventura*, La Novela de Noche nº 4, Madrid, 15-V-1924.
- *El diablo con faldas*, La Novela de Noche nº 14, Madrid, 15-X-1924.
- *La vida galante. Novela de apaches*, Colombia, Col. Esmeralda, Vol. III, Madrid, 1924.
- *La virtud en el pecado*, La Novela de Hoy nº 120, Madrid, 29-VIII-1924.
- *Mis mejores cuentos*, Prensa Popular, Madrid, s. f.
- *Un nieto de don Juan o Las Chavalas de corto*, La Novela Pasional nº 61 (Extraordinario), Madrid, 1925.
- *Las mujeres de pelo corto y La pomada de la infelicidad*, La Novela Pasional nº 85 (Extraordinario), Madrid, 1925.
- *El amor prohibido*, La Novela de Noche nº 36, Madrid, 15-IX-1925.
- *La flor del Turia*, La Novela de Hoy nº 138, Madrid, 2-I-1925.

- *La dama del Luxemburgo*, La Novela de Hoy nº 150, Madrid, 27-III-1925.
- *El tonto*, La Novela de Hoy nº 158, Madrid, 22-V-1925.
- *El más bello amor de Mercedes*, La Novela de Hoy nº 166, Madrid, 17-VII-1925.
- *La conquista del pájaro azul*, La Novela de Hoy nº 180, Madrid, 23-IX-1925.
- *El corazón de Eva*, V. H. Sanz Calleja, Madrid, 1925.
- *La niña pera*, La Novela Pasional nº 114, Madrid, 1926.
- *¡Sácate la caretita!*, Los Contemporáneos nº 890, Madrid, 1926.
- *La máscara de bronce*, La Novela de Hoy nº 231, Madrid, 15-X-1926.
- *La extraña aventura*, La Novela Nueva, Año I nº 6, Madrid, 1926.
- *El paraíso del diablo*, Siglo XX, Madrid, 1926.
- *El encanto fatal*, La Novela de Hoy nº 267, Madrid, 24-VI-1927.
- *El pobrecito Barba-Azul*, Los Novelistas nº 30, Madrid, 4-X-1928.
- *Una aventura más...*, Los Novelistas nº 47, Madrid, 31-I-1929.
- *Los trucosos*, Los Novelistas nº 59, Madrid, 25-IV-1929.
- (con el pseudónimo de Carlos Fortuny) *Primera actriz de vanguardia*, Los Novelistas nº 65, Madrid, 6-VI-1929.
- *La leyenda rota*, Los Novelistas nº 71, Madrid, 18-VII-1929.
- (con el pseudónimo de Carlos Fortuny), *Gente conocida*, Los Novelistas nº 74, Madrid, 8-VIII-1929.
- (con el pseudónimo de Carlos Fortuny), *Carmina, flor de amor*, Los Novelistas nº 84, Madrid, 17-X-1929.
- *El octavo pecado capital*, Jasón, Barcelona, 1931.
- *El pecado errante*, Castro, Madrid, 1931.
- *El más bello amor del rey*, Castro, Madrid, 1931.
- (con el pseudónimo de Carlos Fortuny), *La ola verde*, Jasón, Barcelona, 1931.

- *Una familia de la Dictadura*, Castro, Madrid, 1931.
- *El sátiro del Parque del Oeste*, La Novela de Ayer, de Hoy y de Mañana nº 6, Madrid, 1932.
- *Las locas de postín*, Adán y Eva, Barcelona, 1932.
- *A Sodoma en tren botijo*, Col. Los 13 nº 11, Madrid, 21-V-1933.
- *Cortesanías del nuevo régimen*, Adán y Eva, Barcelona, 1933.
- *La deliciosa actriz. Novela de la mala vida teatral*, Adán y Eva, Barcelona, 1933.
- *¡Pobre chica, la que tiene que servir!*, Col. Carnaval, Madrid, 1935.
- *El fantasma de don Pingoberto (Estampas de la vida madrileña en 1935)*, Col. Buen Humor nº 1, Madrid, 1935.
- *La rosa de fuego*, Marsiega, Madrid, 1950.
- *Dulce amigo*, Rolland, Col. Novelistas de Hoy, Madrid, 1952.
- *La bella y la mandrágora*, Rolland, Col. Novelistas de Hoy, Madrid, 1953.
- *Alba, esplendor y ocaso de Paulina Bonaparte. Amenidades del Imperio Napoleónico*, Colección Popular Literaria nº 6, Madrid, 1954.
- *Corazones de teatro*, Rolland, Novelistas de Hoy, Madrid, 1954.
- *Historia del viejo cuplé*, Hispavox, Impr. Luis Pérez, Madrid, 1959.
- (con el pseudónimo de Carlos Fortuny), *La adorable condesa du Barry*, Colección Popular Literaria nº 115, Madrid, 1-III-1960.
- (con el pseudónimo de Carlos Fortuny), *El fantasma de la emperatriz Mesalina*, Colección Popular Literaria nº 120, Madrid, 16-VIII-1960.
- *Historia de una vedette contada por su perro*, Colección Popular Literaria nº 131, Madrid, 1-IV-1961.
- *La reina del cuplé. El Madrid de la Chelito*, Tesoro, Madrid, 1962.
- *Estrellas del cuplé*, Tesoro, Madrid, 1963.
- *Paulina Bonaparte. "La Venus Imperial"*, Tesoro, Madrid, 1963.
- *Historia del arte frívolo*, Tesoro, Madrid, 1964.

- *Señoritas de ballet*, Tesoro, Madrid, 1965.
- *Historia de la canción española*, Tesoro, Madrid, 1967.

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	1
INTRODUCCIÓN	9
1. Resurgimiento de la novela española en la primera mitad del siglo XX	9
2. La crítica y los novelistas eróticos (clasificaciones).....	19
2. 1. La crítica por fin se decide: la teoría crítica de Alberto Sánchez Álvarez- Insúa	28
3. A modo de primera reflexión crítica	33
 I. ÁLVARO RETANA: GENIO Y FIGURA	35
1. Una biografía imposible	35
1.1. Etapa de formación (1906-1912)	41
1.2. Etapa de esplendor (1913-1923)	43
1.3. Los problemas con la censura (1924-1928)	52
1.4. Un giro reaccionario (1930-1936)	55
1.5. Encarcelamiento (1939-1948)	57
1.6. 1953. La reaparición	58
1.7. Los años sesenta	61
2. La estrategia ficcional de Álvaro Retana	63
2.1. El imaginario simbólico desdichado	70
2.2. El discurso de la homocidad como objeto de la Teoría Literaria moderna	71
 II. LAS NOVELAS DE AMBIENTE CUPLETERIL	76
1. Los antecedentes literarios de la terrible belleza. La mujer marcada por el régimen diurno.....	78
1. 1. Naná, la mala actriz que deviene prostituta infame	85
1. 2. Rosa Fröhlich, la perversa cabaretera	93
1. 2. 1. El cabaret “El ángel azul”	96
1. 2. 2. La desestructuración de lo burgués	98
1. 3. La historia de Adela Portales	102

1. 3. 1. La Bella Chelito	102
1. 3. 2. <i>La Coquito</i>	106
1. 3. 3. Interferencias	119
1. 3. 4. Erotismos y parafilias (otra lectura)	122
2. La Historia del arte frívolo y Retana	125
2. 1. Los antecedentes del arte frívolo español	125
2. 2. El cuplé	127
2. 3. La clasificación de Retana	133
3. La mujer del género ínfimo y su mundo en <i>La carne de tablado</i> y <i>El crepúsculo de las diosas</i>	135
3. 1. El estudio del cronotopo	140
3. 1. 1. Los ambientes varietinescos de Madrid y Barcelona	143
3. 1. 2. Los teatros y su ubicación	147
3. 1. 3. El espectáculo (características)	147
3. 1. 4. La artista y su entorno más inmediato	149
3. 1. 5. Galería de artistas	152
3. 2. Las lecturas de los prólogos y la significación de títulos y dedicatorias: estudio del paratexto	157
3. 2. 1. Conclusiones sobre el paratexto.....	164
3. 3. Conflictos y peripecias de Nené Romero y la divina Mabel	167
3. 4. La lucha por la vida de Nené Romero (lectura de <i>La carne de tablado</i> , 1918)	168
3. 4. 1. La génesis de una estrella	169
3. 4. 2. Artista y cortesana infeliz	171
3. 4. 3. El problema de los hombres y la amistad femenina	173
3. 4. 4. Aparecen los conflictos en la vida de una artista	177
3. 5. La historia de la divina Mabel (lectura de <i>El crepúsculo de las diosas</i> , 1919)	183
3. 5. 1. <i>La mágica prodigiosa</i> : el retrato de una artista	184
3. 5. 2. El <i>De profundis</i> de una artista	185
3. 5. 3. Galería de personajes	188
3. 5. 4. Reconstrucción de una identidad real: Raquel Meller.....	190

4. Conclusiones	194
4. 1. A modo de reflexión final	195
4. 1. 1 El pensamiento trágico	195
4. 1. 2. La estrategia de la parodia y la clave	197
5. Terenci Moix y <i>Garras de astracán</i> (1991)	200
6. Luis Antonio de Villena y <i>Divino</i> (1994)	205
7. Las historias de una vedette de El Molino (2005)	209

III. MUNDOS FICCIONALES DECADENTES 212

1. <i>El octavo pecado capital</i> (1920): el terrible placer de pervertir	214
1. 1. Argumento y estructura	216
1. 2. La construcción literaria de un “monstruo”	221
1. 2. 1. La naturaleza de Baby	221
1. 2. 2. Baby y <i>La mujer y el muñeco</i>	223
1. 2. 3. Baby y <i>Monsieur de Phocas</i>	225
1. 2. 4. El personaje de Enrique Salazar	227
1. 3. El galimatías sexual de <i>El octavo pecado capital</i> (una segunda lectura sobre la identidad y el género)	231
1. 4. El prólogo de Julio Cejador	241
1. 5. La glosa del lector implícito representado	243
1. 6. Observación final	245
2. La huérfana aquejada de “spleen” o la belleza perversa: <i>Raquel, ingenua y libertina</i> (1923)	247
2. 1. Un prototipo femenino	247
2. 2. La metamorfosis de la libertina	256
2. 3. La mortificación de <i>Psique</i>	261
2. 4. La decisión mágica	263
2. 5. La <i>fascinación</i> de Raquel	265
2. 6. <i>Eros</i> se consume en el fuego. El desenlace imprevisto y fantástico (surreal)	268
2. 7. La asunción del dolor a través de la máscara	277
2. 8 . A modo de conclusión: Análisis de los elementos ficcionales recurrentes.	279

IV. LA AUTOBIOGRAFÍA FINGIDA Y LA MATRIZ FICCIONAL	289
1. Lectura temático estructural de <i>Mi alma desnuda</i> (1923)	289
1.1. El eje sintagmático	290
1.1.1. El argumento	290
1.1.2. El autor implícito, la materia biográfica extraliteraria y el espacio autobiográfico	297
1.1.3. Estructura y tiempo narrativo	298
1.1.4. Los personajes	301
1.2. El eje paradigmático	322
1. 2.1. Nivel intertextual	322
1. 2. 2. La presencia de la influencia de la literatura decadente de origen europeo	322
1. 2. 3. La novela española erótica de principios de siglo XX	326
1. 2. 4. Dialogía e intertextualidad de <i>MAD</i> con otras obras del autor	331
2. <i>El diablo de la sensualidad</i> : una matriz ficcional	337
2. 1. Las diferencias de <i>EDDLS</i> con el capítulo XV de <i>MAD</i>	339
2. 2. La historia de Astartea y su relación con el imaginario	344
3. Lectura comparada: Fernández de Andrade, el prototipo masculino transgresor en <i>De sobremesa</i> (1895), de José Asunción Silva (1865-1896)	352
3.1. El vértigo de la identidad	352
3.2. Descifrando el <i>palimpsesto</i>	362
4. Lectura ideológica de <i>Mi alma desnuda</i>	366
V. LAS NOVELAS DEL “TERCER SEXO”	380
1. La homocidad literaria hispánica: orígenes y primeras manifestaciones en la primera década del siglo XX	381
2. <i>Las “locas” de postín</i> (1919) y <i>A Sodoma en tren botijo</i> (1933): Los constructos de Retana de la homocidad española	392
2.1. Los argumentos	393
2. 2. Etimologías e ingeniería semántica	397
2. 3. Al filo de la exotopía	401

2. 3. 1. El eros en el cuerpo del lenguaje	401
2. 3. 2. "El mal mundo" se define	418
2. 3. 3. Características de la estrategia performativa como metalenguaje	422
3. El mito de la homosexualidad	456
3. 1. La ley del deseo o <i>El príncipe que quiso ser princesa</i> (1923)	459
 VI. GÉNESIS Y CONSTRUCCIÓN DE LA NOVELA CORTA	463
1. Retana y las colecciones de novela corta	463
2. Estrategias de elaboración de un relato corto	465
2. 1. Una novela corta idéntica a otra anterior. El cambio de título	465
2. 2. Cuando una novela corta (B) procede de la materia literaria de una novela larga anterior (A)	468
2. 2. 1. Selección de segmentos del eje sintagmático (trama, descripciones...) de A para elaborar B. A se simplifica o reduce	469
2. 3. Aprovechar una estructura actancial (unos personajes ligados a un ambiente) de A para elaborar B como relato independiente	473
2. 3. 1. Argumento de esta estructura actancial	474
2. 3. 2. La materia literaria que Retana aprovecha de <i>El crepúsculo</i> <i>de las diosas</i> y de <i>Mi alma desnuda</i>	475
2. 3. 3. Análisis de los procedimientos ficcionales que se utilizan para crear la novela corta <i>El veneno de la aventura</i>	476
2. 4. Otro ejemplo de B procedente de A	485
2. 5. Inclusión de una novela corta (B) en una novela larga posterior (C) y distinta de la primigenia (A, hipotexto)	488
2. 5. 1. Ficha de lectura	488
2. 6. A se transforma en B y luego en A'	489
3. Novelas cortas originales	491
3. 1. Fichas de lectura	491
3. 1. 1. <i>El príncipe que quiso ser princesa</i>	491
3. 1. 2. <i>La virtud en el pecado</i>	492
3. 1. 3. <i>La conquista del pájaro azul</i>	493
3. 1. 4. <i>La vedette de los demonios</i>	493

4. Las influencias de Retana: una lectura comparada	494
5. Un caso aparte: <i>Flor del mal</i> (1924)	515
5. 1. Retana y los problemas con la censura en la Dictadura de Primo de Rivera	515
5. 2. El prólogo de Artemio Precioso	518
5. 3. El título de la novela	520
5. 4. Una lectura foucaultiana y de género	522
VII. CARLOS FORTUNY Y LA OLA VERDE (1931)	528
1. El porqué auténtico de <i>La ola verde</i>	530
1. 1. Las quejas de Álvaro Retana	533
2. <i>La caravana de los pornógrafos</i>	535
3. Carlos Fortuny versus Álvaro Retana	546
4. La consciencia desde la homocidad (otra clave de lectura de <i>La ola verde</i>)....	548
5. Consideraciones finales	551
VIII. LAS ÚLTIMAS NOVELAS DE ÁLVARO RETANA: <i>La bella</i> <i>y la mandrágora</i> (1953) y <i>La reina del cuplé</i> (1963)	554
1. <i>La bella y la mandrágora</i> (1953): Una sátira política camuflada	554
1. 1. Ildaria, un espacio imaginario <i>imposible</i>	555
1. 2. ¿Un cuento trágico, una novela dialogada?: un artefacto ficcional	557
1. 3. Los personajes prefabricados	561
1. 4. El talismán forzado: la mandrágora	570
1. 5. La huella ideológica de Nicolás Maquiavelo, Octave Mirbeau y Jacinto Grau	576
1. 6. Retana y la novela de los cincuenta	581
1. 6. 1. Los que publican en “Novelistas de Hoy”	582
1. 6. 2. La novela española en los años cincuenta	584
1. 6. 3. A modo de conclusión	586
2. <i>La reina del cuplé</i> (1963)	588
2. 1. Interferencias: <i>El último cuplé</i> (1957), <i>La reina del Chantecler</i> (1962) y <i>La reina del cuplé</i> (1963)	589

2. 2. Una base argumental común	594
2. 3. La persistencia de lo <i>camp</i>	597
2. 4. La novela y la vida	606
2. 5. La recepción de <i>La reina del cuplé</i> : el lector emergente	608
2. 6. Retana y los sesenta	618
 IX. CONCLUSIONES	 621
 Agradecimientos	 634
 BIBLIOGRAFÍA	 636



LA ESTRATEGIA FICCIONAL EN LA NOVELA DE ÁLVARO RETANA

Vicenç Vernet Pons

ISBN: 978-84-692-0590-7
Dipòsit Legal: T-1257-2008

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

NOTA PRELIMINAR

El hecho literario es un fenómeno de civilización porque escribir es pensar, porque ante todo escribir quiere decir crear, y leer también es pensar otra vez; la lectura es un acto intelectual de *poiesis*. El escritor y el lector son la misma cosa, y el texto es la misma cosa que el escritor y el lector. Y el crítico literario es otro escritor más y otro creador. Sólo varían las formas en que cada uno se acerca al hecho literario. Y éste como *opera aperta* de emisión y de recepción tiene muchas estrategias.

El siglo XX ha podido evolucionar en una diversificación de metodologías a la hora de interpretar el hecho literario, estrategias todas ellas de dar explicaciones, teorías, epistemologías, filosofías, todo un cajón de sastre del porqué de todo. Y un método crítico, ya en los albores del siglo XXI, ha de ser ecléctico, receptivo, interpretador y selectivo. Y el crítico, antes de utilizar cualquier corriente de interpretación, para que ésta no sea mecánica, ha de saber cuáles son sus intereses, su actitud epistemológica, a la hora de enfrentarse al hecho literario. No es válido el repetir esquemas o teorías sin más; un método de crítica ha de ser bueno porque ha de ser útil, entendido como una concepción pragmática con una clara visión teleológica en la búsqueda de resultados.

Tal vez nada pueda ser inventado, dirán algunos postmodernos y ya lo decían los antiguos con la máxima *nihil est novum sub sole*, pero lo que sí se puede hacer es interpretar, encontrar el fenómeno de sentido del hecho literario. La Historia literaria varía en su diacronía y también la concepción que se tiene de las obras, de hacerlas y de interpretarlas. Y no creo que se haya tocado fondo aún porque todavía hay mucho que decir. Y decir no significa pontificar

sino ir al grano, encontrar de otra manera lo que ya existe. La estrategia de un método crítico moderno ha de estar abierta a aquello que le interesa y evitar la confusión de cualquier interpretación dogmática cerrada.

Hacer crítica literaria también es interpretar el mundo, reinventar algo enteléquico que se ha identificado erróneamente como lo real o realidad. Ésta, la realidad, sólo puede ser entendida desde la reflexión, la trascendencia, la reinterpretación, encontrando fragmentos del rompecabezas, sin ideologías monológicas o dicotomías canónicas, sabiendo, en definitiva, que la obra literaria es el punto de intersección donde se reúnen muchas cosas, diversas y plurisignificativas, y por este mismo hecho interpretables.

La obra literaria da sentido a la *realidad* sin ser la *realidad*. Intuimos lo real sólo cuando entrevemos de cerca lo que hay dentro y alrededor del texto. Y en esta actividad intelectual la realidad se insinúa y se va haciendo, para desaparecer y volver a ser, siempre cambiante, nunca igual que antes, discontinua, fragmentada y polimorfa. La *realidad* no está nunca porque el arte no es su copia. En esto las corrientes realistas del siglo XIX se equivocaron. Pero lo que es real es la ideología.

Todo crítico parte de su ideología, de la manera de entender el mundo, que no es otra cosa que una forma de concebir el hecho literario. Hablaremos, pues, de ideología y desde la ideología. A finales del siglo XX, muchas corrientes postmodernas han devenido apocalípticas en la medida que postulan la desaparición del sujeto. Y no hace falta hacer metafísica de esto, pero es un grave error; ser moderno no significa creer en el caos. Puede que no haga falta ni ser moderno, pero sí lúcido. Es necesario definir otra vez lo que es el sujeto, el que habla y no perder de vista por qué lo hace. El sujeto creador siempre ha hablado y quien lo niegue se equivoca.

El yo ha sido definido de diversas maneras, pero aunque, a veces, inefable, no ha de ser un misterio tan sólo interpretable con pseudociencias que están de moda. Hay una proyección de eso que calificamos como yo a través de la palabra escrita, el texto es su impronta, y esto no es ningún misterio. Y los creadores lo han hecho de mil maneras, pero lo que no varía es la palabra. Y la palabra, el signo, es una caja de sorpresas; el signo confiere sentido, identidad, es un ideograma. Quien vacíe al signo de su capacidad, es decir, de ser el contenedor del pensamiento, lo único que hace es caer en un nihilismo peligroso y fatuo. El sujeto, en su ontología, significa comunicación, entidad dinámica de pensamiento en acción continua y conectada con la historia. No es necesario hacer malabarismos para llegar a entender esto.

Nos interesa el sujeto histórico y social, productor de un enunciado y emisor consciente de su recepción en un cronotopos concreto. Un texto literario ha de ser comprendido como un punto de intersección en la historia. Un acontecimiento sincrónico de pensamiento y de sentido. Esta es nuestra posición ante la obra literaria como un hecho artístico producido por una estrategia ideológica determinada.

Nuestro trabajo de investigación tiene nueve partes: I. Una biografía imposible. II. Las novelas de ambiente cupleteril: *Carne de tablado*, *El crepúsculo de las diosas* (1918-1919). III. Mundos ficcionales decadentes. IV. La autobiografía fingida, *Mi alma desnuda* (1923), y la matriz ficcional. V. Las novelas del tercer sexo: *Las "locas" de postín*, *A Sodoma en tren botijo* (1919-1933). VI. Génesis y construcción de la novela corta (1920-1931). VII. Carlos Fortuny y *La ola verde (Crítica frívola)* (1931). VIII. Las últimas novelas de Retana: *La bella y la mandrágora* (1953) y *La reina del cuplé* (1963). IX. Conclusiones.

A continuación se muestra la estructura de la tesis doctoral en su visión global y se señalan las partes de éste investigadas . Debido a que la producción de Retana es ingente y es un autor versátil, es decir, que tiene en su haber obras literariamente buenas y otras de menor calidad literaria- como la mayoría de autores de su generación-, se ha intentado centrar el trabajo de investigación clasificando su estudio a partir de aquellas obras de mayor calidad literaria que le representan y encuadradas en un período de producción. Hemos tenido suerte de conseguirlas y en ello hemos centrado nuestra investigación para evitar la dispersión. Esta clasificación “temática” no nos ha sido difícil porque en Retana existen “unas matrices ficcionales” (obras de referencia temática recurrente) claras. Señalar además que investigar un autor de la talla de Álvaro Retana es hallar epifanías en cada momento.

La mayoría de obras que hemos conseguido han sido adquiridas en Barcelona y en Tarragona en ediciones de la época en una conservación óptima. La primera fase de nuestra investigación- después de un primer contacto de lo hecho y dicho por Luis Antonio de Villena- se basó en una búsqueda por internet de las colecciones que las librerías de viejo tenían a la venta, y es allí donde hallamos las obras de Álvaro Retana. Nuestro principal proveedor fue “Llibres el Senderi” de Barcelona.

Reconocemos el valor de la obra *Mi alma desnuda* (1923) porque a través de ella hemos conocido la *poética* de este escritor tan singular, y representa un eje significativo en el conjunto de la tesis.

Veamos cuál es **la visión global** de cada parte en su investigación:

CORPUS TESIS DOCTORAL (VISIÓN GLOBAL)	
I. Una biografía imposible.	Reconstrucción de la biografía del autor: datos biográficos, opiniones de contemporáneos. Fases y obras literarias.
Fases estudiadas	Comentario (objetivos)
II. Las novelas de ambiente cupleteril: <i>Carne de Tablado</i> (1918), <i>El crepúsculo de las diosas</i> (1919).	Análisis del primer Retana en dos de sus obras mayores largas: realismo y naturalismo, ironía y esperpento. La recreación del mundo del género ínfimo en cronotopos concretos (Madrid y Barcelona). Las novelas en clave.
III. Mundos ficcionales decadentes: <i>El octavo pecado capital</i> (1920), <i>Raquel, ingenua y libertina</i> (1923).	Imitación y superación de la novela decadente decimonónica basada en el pecado y la depravación. Creación, a partir de 1920, de una novela más moderna y personal.
IV. La autobiografía, <i>Mi alma desnuda</i> (1923), y las matrices ficcionales	Incursión en el género de la autobiografía fingida en otra novela mayor: la autojustificación literaria. El espacio autobiográfico. El material literario recurrente.
V. Las novelas del tercer sexo: <i>Las "locas" de postín</i> (1918), <i>A Sodoma en tren botijo</i> (1933).	Estudio de las dos fases de la homocidad madrileña en dos novelas cortas. De la ironía al esperpento reaccionario. Un mundo autobiográfico del que finge desvincularse literariamente.
VI. Génesis y construcción de la novela corta (1920-1931).	Estudio de 9 novelas cortas (1920-1931) en sus particulares modos ficcionales de construcción literaria. Se analiza cómo Retana crea sus novelas cortas.
VII. Carlos Fortuny y <i>La ola verde</i> (<i>Crítica frívola</i>) (1931)	El Retana crítico, como Carlos Fortuny, repasa y critica a sus contemporáneos.
VIII. Las últimas novelas de Retana: <i>La bella y la mandrágora</i> (1953) y <i>La reina del cuplé</i> (1963)	Viejos clichés para la sátira política camuflada. Retana en el ámbito de la literatura de los 50. La literatura de la nostalgia: recuerdo de las novelas de ambiente cupleteril. El cine y Retana. Retana y los años 60.
IX. Conclusiones	

Consignamos a continuación las 21 obras de Álvaro Retana analizadas en nuestro trabajo de investigación:

Periodo	Obras
Periodo inicial y de esplendor (finales de la primera década y Dictadura Primo de Rivera)	Obras publicadas en diversas editoriales
	<i>Las locas de postín</i> (1918): corta.
	<i>La carne de tablado</i> (1919): larga.
	<i>El crepúsculo de las diosas</i> (1919): larga.
	<i>El octavo pecado capital</i> (1920): larga.
	<i>Raquel, ingenua y libertina</i> (1923): corta.
	<i>El diablo de la sensualidad</i> (1923): corta.
Etapas intermedia y últimas novelas.	<i>Mi alma desnuda</i> (1923): larga.
	<i>La ola verde</i> (1930): ensayo.
Participación fecunda en las publicaciones periódicas de la novela corta. (década de los 20 y la República)	9 novelas cortas (breves)
	<i>El príncipe que quiso ser princesa</i> (1920)
	<i>El infierno de hielo</i> (1921)
	<i>El tesoro de los nibelungos</i> (1922)
	<i>La virtud en el pecado</i> (1924)
	<i>El veneno de la aventura</i> (1924)
	<i>Flor del mal</i> (1924)
	<i>La dama del Luxemburgo</i> (1925)
	<i>La conquista del pájaro azul</i> (1925)
	<i>La vedette de los demonios</i> (1931)
El último Retana (años 50 y 60)	Publicaciones posteriores
	<i>La bella y la mandrágora</i> (1957)
	<i>La reina del cuplé</i> (1963)
	<i>La historia del arte frívolo</i> (1964)

Metodologías críticas utilizadas:

- a) La concepción semiótica e histórica de Mijail Bajtin sobre el género novela.
- b) La narratología (la situación narrativa de Gérard Genette).
- c) La reinterpretación bajtiana de Augusto Ponzio e Iris Zavala.
- d) Iris Zavala y la necesidad de una crítica semiótica que discuta la posmodernidad.
- e) La descripción estructural y la reinterpretación sociológica o temática (el *Tematismo estructural* de Javier del Prado Biezma).
- f) Alex Broch: forma e idea en la literatura contemporánea.
- g) Acotaciones de la novela en la primera mitad del siglo XX (sociología e historia de la literatura): Lily Litvak y Juan Ignacio Ferreras, José María Fernández (la novela corta). La teoría crítica de Alberto Sánchez Álvarez- Insúa.
- h) La estética de la recepción.
- i) La comparatística: teoría y praxis de la literatura comparada.
- j) La crítica feminista (teoría de la reescritura, deconstrucción) y la *queer theory* (nuevas epistemologías sobre el género y la historia: Eve Kosofsky Sedgwick , Hans Mayer, Leo Bersani, Ricardo Llamas y Óscar Guasch), como revisiones de la crítica histórica.
- k) Michel Foucault (Estética, ética, filosofía y hermenéutica).
- l) Gilbert Durand y su análisis mitocrítico de lo simbólico: estructuras antropológicas de lo imaginario.
- m) Wilhem Reich y George Steiner y su filosofías de análisis de la sociedad burguesa.
- n)La teoría sadiana de Marcel Hénaff.
- ñ) La revisión de la teoría freudiana (James Hillman).

En ningún momento de nuestra exposición hemos querido ser dogmáticos en ninguno de los aspectos críticos tratados.

Siempre que hemos podido, hemos sido críticos con nuestros planteamientos y hemos intentado revisarlos en el momento en que nos hemos dado cuenta que cualquier idea o supuesto podía ser planteado o reinterpretado desde diferentes visiones teóricas. Hemos utilizado los métodos críticos desde un punto de vista creativo y siempre con la mentalidad positiva de usarlos para conseguir, a través de ellos, un resultado práctico que estuviera de acuerdo con la naturaleza de los enunciados que tratábamos. Ante todo pensamos que un método crítico no es un corsé incuestionable, sino que sólo puede ser concebido como un camino de reflexión y de interpretación del hecho literario.

INTRODUCCIÓN

1. Resurgimiento de la novela española en la primera mitad del siglo XX

El hecho de haber escogido a Álvaro Retana como motivo de nuestra investigación se debe a que su producción literaria pertenece al ámbito creativo de unos jóvenes escritores que cultivaron la novela en una época de esplendor para el género y que han sido considerados *menores* y apartados, durante un largo período, de la Historia literaria. Los motivos de dicho apartamiento se pueden rastrear y creo que se deben más a consideraciones de tipo moral que del orden estético. Dichos autores, entre los que destaca Retana, fueron tachados ya en su momento bajo apelativos diversos, que van desde el eufemístico de *galantes* al peyorativo de *pornógrafos*. De ahí que la novela que cultivaron se haya denominado *galante* o incluso *frívola* sin más, sin tener en cuenta sus logros artísticos que, sin duda, fueron muchos.

El erotismo, como exaltación de la carnalidad en todas sus manifestaciones posibles, marca el quehacer de algunos de estos novelistas como creadores y tiene como fruto un tipo de relato que choca en una época marcada por la hipocresía burguesa basada en las apariencias. La temática erótica es mal entendida porque se cree el resultado de unas mentes perversas, alejadas de lo que entonces se entendía por decoro y orden social. Pero, a pesar de que este tipo de relatos hacían rechinar a las mentes bien pensantes, hicieron las delicias de un amplio campo de lectores y lectoras a los que iban dirigidos, que en ningún momento juzgaron lo que leían sino que les sirvió de lícito entretenimiento.

Y aquí este tipo de novelas cumplieron con creces uno de los sentidos últimos que ha de tener el hecho literario, es decir, el de deleitar y distraer. Que se haya afirmado que este tipo de discursos literarios estén alejados de la gran novela de tesis, creemos que es totalmente erróneo porque sí que sus autores tenían una ideología – disidente, eso sí- capaz de contener en su haber un proyecto político singular. La España en la que escribieron estaba alejada de Europa años luz, y marcada por una ideología conservadora y ultracatólica. En la que el sexo era considerado un tabú y relegado al ámbito de la institución matrimonial como camino único para la procreación. El placer carnal se consideraba relacionado con lo perverso y lo marginal, propio de prostitutas y de seres depravados e infames sujetos al vicio y al descontrol de las pasiones.

El poner por escrito ese mundo de la sensualidad y del erotismo en sus múltiples facetas y posibilidades, chocó con la mentalidad de la época y ese fue el revulsivo correspondiente a esa, digamos, libertad de expresión sin límites de la que gozaron estos escritores debido a la proliferación, a partir de 1916¹, de diferentes colecciones del relato breve, deviniendo estos relatos – y no hay que perderlo de vista- una auténtica literatura de consumo. Después de la guerra civil nadie más habló, sino para denostarlos, de esos escritores y de sus obras, que fueron demonizados y apartados de los cánones literarios vigentes hasta prácticamente nuestros días.

Desde nuestra opción ideológica a la hora de analizar este periodo histórico literario, hemos de señalar que seguimos de cerca a Mijail Bajtin², el teórico ruso, en su concepción triádica de la comunicación,

¹ Recordemos que Retana publica su primera novela, *Al borde del pecado*, en 1917, editada por la editorial Sopena de Barcelona, siendo su libro más antiguo de 1913, *Rosas de juventud*, pequeña colección de cuentos.

² BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

y a Wilhelm Reich³, discípulo de Freud, en su interpretación sobre el estado de la sexualidad humana en las sociedades burguesas modernas. Porque hay que ver el fenómeno de la novela (larga o breve) como un discurso cultural disidente que va a socavar los cimientos del orden ideológico de la sociedad burguesa española de origen decimonónico en la primera mitad del siglo XX, siendo asimismo un proyecto político subversivo llevado a cabo por la mayoría de los escritores de la nómina de la novela corta, con Felipe Trigo, su precursor, a la cabeza.

Decimos esto porque los escritores de este tipo de novela hacen del erotismo un arma estilística y de significado, cuyo interés último es poner en evidencia la hipocresía de una sociedad que impide al ser humano ser feliz y que juega a una doble moral predicando lo que luego no hace. Estos autores, a través del género de la novela, exaltarán la dimensión de lo carnal porque su ideología se basa en una epistemología hedonista y sus mundos posibles muestran una realidad en la que el ser humano es capaz de mostrar todo aquello que su sociedad ha considerado perverso, vicioso, pecaminoso o frívolo. El eros sexual se mostrará sin límites para evidenciar a la vez todas aquellas transgresiones que se cometen al orden establecido por todos aquellos que viven de las apariencias.

Como Sade hizo con la novela, los escritores de **novela de temática erótica**⁴ mostrarán aquello que permanece oculto, invisible

³ REICH, Wilhelm: *La función del orgasmo*, EL PAÍS (Clásicos del siglo XX, 8), Madrid, 2003.

⁴ He tenido que nombrar de alguna manera este tipo de novela con la etiqueta de *erótica* para evitar posibles confusiones con estructuras de otras novelas de la época, que no presentan esta temática, a pesar de que el erotismo está presente en diferentes medidas en otras novelas que se escapan a dicha clasificación. Para ello me ha sido indispensable el trabajo llevado por Juan Ignacio Ferreras en *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, (Taurus, Historia crítica de la Literatura Hispánica, 22), en su apéndice ANÁLISIS: Primera aproximación a la producción de novelas cortas, pp. 125-127.

y latente del ámbito sexual y psicológico, retratarán la sociedad burguesa en sus “pulsiones y vicios íntimos”; el ámbito de lo privado pasará a ser algo público. Desenmascararán lo que no conviene mostrar para poner en tela de juicio el pensamiento de una sociedad conservadora y católica que está en crisis y se niega a la modernidad de Europa. Y esa intención profiláctica de educar a las masas será confundida y tachada de pornografía y de frivolidad por los sectores críticos más conservadores. Interpretación que hará posible que después de la Guerra Civil se olvide totalmente la importancia y la obra de estos escritores y se hayan relegado injustamente de la Historia Literaria española.

La mayoría de estos escritores han sido considerados menores y sus novelas clasificadas con el epíteto eufemístico de *galantes*, sin tener en cuenta su talento literario como herederos de aquella novela europea decimonónica y de principios de siglo que, en su momento, se apartó del realismo y del naturalismo estrictos a través, por ejemplo, del simbolismo, el modernismo o el dandismo, para crear un nuevo ámbito expresivo para el género de la novela, volviéndola ecléctica y singular. Dentro del ámbito de lo vanguardístico, entendido aquí como algo novedoso⁵, habría que situar a la novela (corta) erótica, como arte europeo situado entre las dos guerras, en una época (1916-1935⁶) en que sus escritores aprovecharon el boom editorial y popular de las colecciones de novela para poner por escrito su proyecto político, basado, como

⁵ Entendemos aquí vanguardístico como algo nuevo, a pesar de que existe en esta época una novela vanguardista genuína que aparece entre los años 24 y 36, escrita, por ejemplo, por Salvador Dalí, Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés, entre otros. Lo *nuevo* en la novela erótica es la reinterpretación de un tema que no es original en sí, pero que impacta y se generaliza en la sociedad de la época.

⁶ La producción literaria de Álvaro Retana se inscribe entre estas fechas. La última novela del escritor en este periodo hay que fecharla en 1933 y publicada en Barcelona, *Cortesanas del Nuevo Régimen*.

hemos dicho antes, en un intelectualismo erótico⁷, o sexualidad erudita disidente. La novela corta erótica española gozó de un esplendor real que no puede ser ocultado y colocó al género en una nueva edad dorada. Siendo, como dijera Cervantes en su momento refiriéndose a la novela, un cajón de sastre donde podía caber de todo. Siendo definida, según, Bajtin, de la siguiente forma característica:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de los cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como de correlaciones entre ellas (siempre dialoguizadas, en una u otra medida). Esas correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialoguización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco.⁸

⁷ Lily LITVAK: *Erotismo fin de siglo*, Bosch, Barcelona, 1979.

⁸ Mijail BAJTIN: *op. cit.*, p. 81.

Como teóricos de la literatura, seguidores de la metodología crítica de Mijail Bajtin, nos interesa sobremanera el fenómeno de intertextualidad literaria que se produce, dentro del ámbito del género de la novela, en el primer tercio del siglo XX, en el panorama literario español. La novela para Bajtin tiene que ser considerada desde su aparición como un género capaz de conectar con su entorno como constructo ideológico que es y como producto estético ligado a un cronotopos social y económico, que le da unas características singularizadoras del género en cada momento sincrónico de su historia literaria.

La *novela corta* tiene en este período que estudiamos una vida espléndida por la cantidad de ediciones que se hicieron a partir de los primeros años del siglo, y por la repercusión que este producto tuvo en la sociedad española de la época. Fue un producto literario elaborado, ante todo, para ser recibido por una gama intersocial de lectores y que supuso un ámbito creativo que incluiría autores de fama reconocida y autores de segunda fila, que gracias a estas publicaciones novelísticas en distintas colecciones periódicas, pudieron salir a la luz pública. Gracias a ello la novela, como género, se revitalizó y se impuso como fenómeno sociológico ante el incremento de lectores, que accedieron a ella por sus características genuinas de discurso literario de entretenimiento. Eduardo Zamacois haría el milagro ya a partir de 1907 como impulsor del género al ser el creador de una de las primeras colecciones de este tipo de relatos cortos, *El cuento Semanal*, al que le siguieron, hasta 1935, multitud de colecciones importantes(entre los que destaca *La Novela Corta*) que evidenciaron un quehacer literario de una época, importante para este género narrativo.

Como semióticos, nos sorprendemos del olvido nefasto que estos relatos han tenido para un sector de la crítica académica, al haber

sido considerados, en su mayoría, como productos literarios menores, apartados de los cánones literarios de la *gran literatura*. Ya es hora, pues, de sacar a este período de su marginalidad y hacer visible su importancia en la Historia literaria y ser conscientes de que, a pesar de ser , en su mayoría, un producto creativo epigonal, además de tener sus sombras tuvo sus aciertos indiscutibles. No hay que perder de vista que, durante este período, autores consagrados que no eran leídos volvieron a serlo y otros, como Gómez de la Serna, cuyo esplendor literario se dio básicamente en la segunda y tercera década del siglo, se vieron influenciados por la demanda social que el género novela tuvo en su época. Las cinco novelas erótico-galantes⁹ de dicho autor podrían ser un ejemplo claro de lo que estamos diciendo, ya que la novela de corte galante fue uno de los géneros más cultivados dentro de este período relativo al relato corto que estamos analizando.

A parte del hecho *fundacional* de amplio eco sociológico, llevado a cabo por Zamacois, la novela supone la continuación estética e ideológica de los relatos finiseculares ligados a la literatura de corte realista y naturalista, hecho que ha limitado negativamente la importancia posterior que este tipo de literatura ha representado para la crítica académica, al ser tachada, como hemos dicho antes, como epigonal y carente de *calidad literaria*.

Como seguidores de la teoría bajtiana, creemos que la cultura de cualquier período histórico se nutre de textos literarios de variada procedencia. Toda sociedad estructurada monológicamente sitúa unos cánones estéticos por encima de otros, ensalza unos y denosta otros porque no siguen las reglas impuestas desde arriba por el gusto literario; y esto es un grave error que persiste en nuestra

⁹ *La viuda blanca y negra, La Quinta de Palmyra, La Nardo, La mujer de ámbar y ¡Rebeca!*.

sociedad, basada aún en los cánones que la burguesía impuso ya en el siglo XIX, y ya es hora de revisar esta perspectiva unilateral. Todo discurso literario, sea cuál sea su procedencia o ideología, hay que situarlo en un mismo nivel significativo, al considerar el hecho literario como un producto estético-ideológico polimorfo y plurisignificativo. La cultura literaria ha de estructurarse no solamente por escalas de valor estético, sino como una espiral en la que cabe todo y en la que nada predomina sobre nada; y todo ello a pesar de que haya una ideología estética canónica o predominante; lo minoritario o incluso lo marginal tienen el mismo valor, en ese concepto bajtiano de cultura al que aludimos, que lo considerado oficial o sancionado por una mayoría. Así pues, esa ingente producción de novelas ocuparía su lugar preciso e indiscutible a partir de ahora dentro de la cultura literaria española del primer tercio de siglo XX. Que sea una literatura *marginal*, *epigonal* o de *consumo* no es ya una excusa válida o científica para dejar las conciencias tranquilas en el hecho de no estudiarla o no tenerla en cuenta dentro del ámbito académico. Y la tarea de la teoría literaria, en este caso, es la de denunciar este hecho y contribuir sobremanera en la investigación de los porqués de este tipo de discursos ficcionales y de su repercusión, comprobada y notoria, en la sociedad de su época. Y demostrar – tarea que nos incumbe para la totalidad de nuestra investigación- que estos autores, entre los que incluimos a Retana, también poseen *obras mayores* de indiscutible calidad estética.

La novela, como género literario, siempre está sujeta a las modas y a las influencias ideológicas y económicas de su contexto, y esto ocurre, como sabemos, desde la picaresca y desde que Cervantes la fijara ya como un género auténticamente español. Es el género menos conservador y el que reacciona con mayor rapidez a las

demandas de su cronotopos, es un género que sabe asimilar lo anterior y que aporta al género nuevas maneras de hacer y de concebir el hecho literario, y, al mismo tiempo, puede ser polémico y original.

En el ámbito que nos interesa, es decir, el de la novela erótica, Felipe Trigo y Eduardo Zamacois, superan al propio naturalismo finisecular y dotan al género de una nueva perspectiva, alejada ya del naturalismo de origen francés, o del último naturalismo español de corte espiritualista. Trigo nos presenta a un personaje femenino autónomo enfrentado a una sociedad patriarcal y a años luz de la *mujer infame* de la literatura finisecular. Sólo en el siglo XVII María de Zayas, como continuadora de la novela corta cervantina, lo había conseguido en el ámbito de lo que se ha venido a llamar *novela cortesana*, y cuya influencia en la novela francesa de la primera mitad de siglo XVII fue enorme¹⁰ como revulsivo de la novela larga de corte idealista, además de ponerse sus novelas de moda entre la sociedad aristocrática y burguesa del siglo XVIII, como literatura de entretenimiento.

La novela erótica corta (y también la larga) del primer tercio de siglo XX, es una novela híbrida: de base realista, de estructura acabada, más breve, autobiográfica, con personajes que proceden directamente de los tipos sociales más variados, en los que se refleja el lector y la lectora de la época, de temática amorosa, galante y social. Una novela concebida para ser leída y recibida por una mayoría social con un prioritario fin que consiste en el entretenimiento. No es, pues, una novela de tesis o una novela

¹⁰ El escritor francés Paul Scarron plagia a María de Zayas en su *Roman comique*, siendo este un fenómeno de intertextualidad literaria evidente entre España y Francia, al margen de los conflictos bélicos de la época. La novela cervantina, a través de Zayas adquiere un nuevo impulso y se pone de moda en Francia en el siglo XVII y XVIII.

acabada desde un punto de vista de pretensión estética, no pertenece a la *gran novela* que se había producido en España durante el período realista anterior. Es una novela que entronca con el romanticismo o el teatro de boulevard francés por sus tipos y sus arquetipos, con la novela sentimental, la novela cómica del XVII francés y la novela erótica del XVIII o del modernismo decimonónico francés, con los libros de memorias y las autobiografías fingidas de todos los tiempos.

Los mundos ficcionales del siglo XX estarán sujetos a un cambio de ideología, ya que la novela moderna de las primeras décadas de dicho siglo – y esta es una de nuestras tesis de trabajo- no se erige como censora de la transgresión sino como crónica existencial de la vida del ser humano, la mayoría de las veces enfrentado con su entorno social, recogiendo aquí la idea barojiana de entender la vida como lucha. El éxito de esta *nueva novela moderna* estriba, a nuestro entender, en que los receptores de esas obras son ahora muchos y no una clase social concreta, como ocurría en el siglo XIX; el abanico social receptor es amplio y esas novelas europeas tendrán en su génesis ficcional un valor añadido que las hace genuinas, el entretenimiento. Un valor propio del género novela de la modernidad en toda su historia literaria, desde Cervantes hasta nuestros días.

Álvaro Retana escribe– y se aprovecha de ello- en ese momento concreto, como perteneciente a una nómina de escritores que se expresaron a través de la novela, dotándola de un nuevo significado y mostrando de una manera fiel lo que les preocupaba y divertía, teniendo siempre en cuenta al lector, el destinatario real de sus modelos ficcionales, como consumidor de un producto de mercado, en una época, repetimos, en la que el fenómeno literario deja de ser

sólo un producto literario estético o académico, para devenir un fenómeno de masas intercultural.

2. La crítica y los novelistas eróticos (clasificaciones)

Ante la ingente producción literaria novelística del periodo estudiado, con gran número de autores y temas, entre otras consideraciones clasificatorias, un sector de la crítica, durante el siglo XX, ha intentado agrupar, a través de diferentes clasificaciones y posturas, todo este material. Intentaremos mostrar esa visión crítica¹¹ atendiendo a los presupuestos que nos han parecido más oportunos y útiles para situar a Álvaro Retana, haciendo hincapié en aquellos que tratan de él. Intentaremos ver cómo la crítica coloca a estos escritores de novela erótica y cómo es visto Álvaro Retana.

Uno de los primeros críticos que se atreve a hablar de ese *grupo de novelistas*, siendo además, en parte, uno de ellos es **Rafael Cansinos Assens**¹² (hay que decir que Álvaro Retana, como veremos más adelante en nuestra investigación, no era santo de su devoción), cuyas interpretaciones hay que situarlas entre 1917 y 1925. En ellas considera, más que a los autores, el lenguaje y el tema. Cansinos Assens considera como eróticos a Trigo, Zamacois, Rafael López de Haro, Hoyos y Vinent, Insúa, José Francés, Belda, Felipe Sassone, Ezequiel Endériz y Bermejo de la Rica.

¹¹ Nos hemos basado en la labor compilatoria de esas visiones críticas por parte de Juan Ignacio FERRERAS: *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1988 y en la introducción de Carmen MUÑOZ OLIVARES en *Rafael López de Haro en la literatura española de principios del siglo XX*, Diputación Provincial de Cuenca. Departamento de Cultura (Serie Creación Literaria, 13), Cuenca, 2001, para luego confrontarlas en las ediciones pertinentes.

¹² Rafael CANSINOS ASSENS: *La nueva literatura*, Páez, Madrid, 1925, pp. 197-200.

El propio **Álvaro Retana**¹³, a través del heterónimo, Carlos Fortuny¹⁴, opina irónicamente- y con moralina- de sus contemporáneos, en 1931, en *La ola verde*. Entre los autores que Retana repasa y clasifica hay que destacar a Felipe Trigo, Alberto Insúa, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Carrere, Antonio de Hoyos y Vinent, José Francés, Joaquín Belda, Rafael Cansinos Assens, Alfonso Vidal y Planas, Vicente Díaz de Tejada, “El Caballero Audaz”, Felipe Sassone, Luis Antón Olmet, Eduardo Zamacois, Artemio Precioso, Henández Catá y **Álvaro Retana**.

Son preferencias personales sobre la novela erótica: declara a Felipe Trigo como su inventor, menciona a Pérez de Ayala (*pornografía vergonzante*), a Hoyos y Vinent (*mezcla lo místico y lo pornográfico*); Joaquín Belda es la figura mejor tratada; critica a Cansinos Assens como mal novelista erótico (*Mariconada de una aristocrática estilización*). Deja bien parados a Vicente Díaz Tejada y El Caballero Audaz; de Eduardo Zamacois dice que cultiva “una pornografía a la violeta” y que fue “El Pontífice de la Pornografía”. Califica a Artemio Precioso como “sacerdote de la Pornografía”. Ataca a Hernández Catá (suponemos nosotros que por la homofobia de *El ángel de Sodoma*).

Juan Chabás (1952)¹⁵ realiza una clasificación de los escritores de finales del siglo XIX y coloca a los primeros eróticos en una nómina de *autores menores* que conviven con los grandes de la Generación del 98. Chabás considera a esta época desde el punto de vista literario de una gran *pobreza destartada*.¹⁶

¹³ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*, Pre-Textos, Madrid, 1999, pp. 75-77.

¹⁴ Carlos FORTUNY: *Crítica frívola. La ola verde*, Ediciones Jasón, Barcelona, 1931.

¹⁵ Juan CHABÁS: *Literatura española contemporánea*, Cultural S.A., La Habana, 1952.

¹⁶ *Ibid.*, p. 3.

Pero quien, como crítico precursor, intenta una primera aproximación crítica a ese numeroso grupo de escritores novelistas y, ante todo, quizás hacerles justicia es **Federico Sainz de Robles**¹⁷(entre 1957 y 1975). Él acuña el término de promoción (refiriéndose a todos los escritores que publican en *El Cuento Semanal*)no el de generación; a pesar de que entre los “promocionistas” existe una afinidad cronológica (casi sus dos terceras partes han nacido entre 1875 y 1890 – **Retana** nace en 1890. Cuenta unos quinientos autores¹⁸, que clasifica como promocionistas puros y aquellos que también publican en *Los Contemporáneos* o *La Novela Corta*. **Retana** estaría dentro de los promocionistas jóvenes. Pero Sainz de Robles califica de eróticos a Trigo, López de Haro, Hoyos y Vinent, Belda, Insúa, Sassone y Andrés González Blanco.

Eugenio García de Nora¹⁹ en 1962 intenta una clasificación al margen de una nómina de autores que considera de quizás una mayor importancia literaria (generación del 98, Ricardo León, Ciges Aparicio o Concha Espina) : Novela costumbrista, Novela erótica (*Eróticos y galantes*: Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Pedro Mata, Alberto Insúa, Antonio de Hoyos y Vinent, López de Haro, Joaquín Belda, José María Carretero, **Álvaro Retana**, Germán Gómez de la Mata...) y novela intelectual.

Lily Litvak (1979-1993) en su estudio y antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)²⁰, coloca a

¹⁷ Federico SAINZ DE ROBLES: “La promoción de EL CUENTO SEMANAL” en *La novela corta española*, Aguilar, Madrid, 1954, p. 9 y 23-28.

¹⁸ Federico SAINZ DE ROBLES: *El espíritu y la letra (Cien años de literatura española. 1860-1960)*, Aguilar, Madrid, 1966, p. 108.

¹⁹ Eugenio GARCÍA DE NORA: *La novela española contemporánea. 1898-1919*, Gredos, Madrid, 1973.

²⁰ Lily LITVAK: *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Taurus, Madrid, 1994.

Álvaro Retana como uno de los más populares en las publicaciones de *La Novela Corta*. Y sitúa la novela *El veneno de la aventura* (publicada en *La Novela de Noche*, I, núm. 4; 15 de mayo de 1924), de Álvaro Retana, dentro de esta antología de novela corta erótica.

Veamos algunas apreciaciones de Lily Litvak, con las que estamos plenamente de acuerdo, sobre los escritores eróticos (que Litvak puntualiza que fueron su mayoría considerados como pornográficos): Felipe Trigo – como precursor-, iniciado en el naturalismo y cuya temática erótica le sirve para el planteamiento de problemas sexuales y sociales. Eduardo Zamacois –otro precursor- que trae de Francia el cultivo de la novela erótica artística. Alberto Insúa, el más decidido continuador de Trigo y Zamacois, a los que supera en crudeza. El cosmopolitismo de escenarios en la novela de José Francés. Pedro de Répide y sus escenarios sórdidos del Madrid marginal. Hoyos y Vinent- de los más interesantes, según Litvak- con sus temas canallescos y el análisis de las aberraciones y la sensualidad distorsionada. El humorismo divertido y jocoso de las novelas de Artemio Precioso y **Álvaro Retana** y sus problemas con la censura. El erotismo mezclado con la risa de Joaquín Belda . José María Carretero, creador de verdaderos *best sellers* de la época.

Luis S. Granjel²¹ (en 1980) parte de la idea de la promoción (concepto de Sáinz de Robles) y clasifica los autores de las novelas cortas, en uno de cuyos apartados están *Los eróticos*, entre los que coloca a Álvaro Retana: Hoyos y Vinent, Joaquín Belda, **Álvaro Retana**, José María Carretero, Isaac Muñoz, Antonio García Linares, Alberto Valero Martín, Andrés Gilman, Felipe Sassone y Hernández Catá. E influenciados por Trigo y Zamacois, Pedro Mata, López de Haro, Insúa y Francés.

²¹ Luis S. GRANJEL: *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980, pp. 142-143.

Julio Cejador²² (1980) califica de eróticos a los siguientes novelistas, pero no menciona a Retana: Trigo, López de Haro, Hoyos y Vinent, Belda, Insúa, Sassone y José María Carretero.

Fernández Cifuentes²³ (1982) denomina a estos escritores como *los nuevos novelistas*.

J. C. Mainer²⁴ (1983) acuña el término *Edad de plata* para toda esta época.

José María Fernández Gutiérrez²⁵ (1984-1989): establece una clasificación de los novelistas eróticos partiendo de los maestros del grupo, Felipe Trigo y Eduardo Zamacois, al que le seguiría un segundo grupo de continuadores o discípulos como López de Haro, Hoyos y Vinent, Insúa, Joaquín Belda. Y un tercer grupo compuesto por Pedro Mata y **Álvaro Retana** (menos considerados por la crítica).

Fernando García Lara²⁶ (1986) hace referencia a la novela erótica y a sus escritores denominándolos *novelistas eróticos*.

Juan Ignacio Ferreras²⁷ (1988) considera a **Álvaro Retana** como un continuador del naturalismo, y lo coloca en **un grupo de autores** (un tercer grupo cronológico: *Otros continuadores del naturalismo*) – **que a veces tienen muy buenas novelas**, dice- entre los que destacan Germán Gómez de la Mata, Andrés Guilman, Luis

²² Julio CEJADOR: *Historia de la Lengua y la Literatura castellanas*, Publicaciones de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1920.

²³ Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES: *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1982.

²⁴ Juan Carlos MAINER: *La Edad de Plata. (1902-1939). Ensayo de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983.

²⁵ José María FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: *La novela corta galante: Felipe Trigo (1865-1916)*, P.P.U., Barcelona, 1989. José María Fernández creemos que, junto a Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, es uno de los mejores estudiosos y conocedores de la novela corta de entreguerras; es Doctor y profesor de la URV y un destacado especialista en la figura de Felipe Trigo.

²⁶ Fernando GARCÍA LARA: *El lugar de la novela erótica española*, Excma. Diputación Provincial, Granada, 1986, pp. 11-79.

²⁷ Juan Ignacio FERRERAS: *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, op. cit., pp. 53-69.

Capdevila, Juan González Olmedilla o José María Quiroga y Pla. Ferreras considera un primer grupo de escritores eróticos continuadores del naturalismo en el siglo XX, a quien denomina *Los renovadores* (Eduardo Zamacois, Felipe Trigo, Alberto Insúa, Rafael López de Haro, Antonio de Hoyos y Vinent; y un segundo grupo que denomina *Continuadores* (Pedro Mata, Joaquín Belda, José Francés).

Ferreras, con el que estamos de acuerdo, mantiene que la novela española de los primeros veinte años del siglo – e incluso más allá de los treinta, afirmaríamos con Litvak- estuvo dominada por las novelas de temática erótica, como continuación y renovación temática del naturalismo de corte erótico de finales del XIX, puesto en práctica por López Bago, Zahonero y Blasco Ibáñez.

Oteo Sans (1996) considera²⁸ este género novelístico como continuador de la temática erótica naturalista y que se dilata hasta los años finales de la Dictadura de Primo de Rivera; trata como importantes – *de valor trascendente*- escritores *erótico-galantes* exclusivamente a Felipe Trigo, Zamacois, Hoyos y Vinent, Pedro Mata, Rafael Cansinos Assens, Rafael López de Haro y Alberto Insúa. Califica a Hoyos y Vinent y a Cansinos Assens los mejores estilistas del grupo de los eróticos; y chabacanos y productores de una pornografía mercantil, a Joaquín Belda y José María Carretero.

Luis Antonio de Villena es quien se encarga de recuperar de alguna manera la memoria histórica de Álvaro Retana como escritor, entre 1999 y 2004. En la primera fecha publica un breve estudio sobre Retana- citado ya anteriormente- *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (Vida, literatura y Tiempo de Álvaro Retana)*,

²⁸ Cfr. El capítulo *Un paso más allá: del naturalismo a lo erótico-galante* (Ramón OTEO SANS: *Contribución al estudio de un género. La Novela Corta (1916-1925)*, Tárraco, Tarragona, 1996, pp. 33.46.

publicación que incluye una edición facsímil de la novela corta *Flor del mal* (1924). Villena, por otra parte, en 2004, se encarga de la publicación, en la editorial Odisea, de dos de las novelas de tema

Una rara curiosidad

Se recuperan, en un solo volumen, dos novelas cortas de Álvaro Retana. En ellas el escritor describe cómo se aborda el tema homosexual en la época de la bohemia.

LAS "LOCAS" DE POSTÍN/A SODOMA EN TREN BOTIJO

Álvaro Retana
Odisea. Madrid, 2004
237 páginas. 16,95 euros

JAVIER GOÑI

Se burla Sánchez-Ostiz, a su modo abroncado, en su última novela, *La nave de Baco*, de esa costumbre que tuvieron algunos escritores o editores (los malentierra con tan fáciles seudónimos que sólo con la punta de la alpargata el lector descubre, a poco que se lo proponga, rostros y rastros) por poner en circulación "raros" y "olvidados", y valorizarlos. El escritor navarro se refiere a los zahoríes de su generación, a los que, así de paso, lanza una colleja, y lo cierto es que muchos de estos "raros" ya fueron sacados de la fosa común hace mucho tiempo y removidos los huesos por aquel simpático superviviente de la época, don Federico Carlos Sainz de Robles, autor entre otros libros (menores) de un "austral" célebre: *La promoción de "El Cuento Semanal" (1907-1925)*, donde se da por menorizada noticia de todos aquellos raros, bohemios/golfemios, escritores de colecciones populares, algunos muy jaleados en la época, y que se ganaban, con sus novelas galantes y sicalípticas (ellos sí que sí) sus buenos duros de plata.

Entre estos "raros" está Álvaro Retana, que nació en alta mar, viniendo de Filipinas y que se maquilló, todo lo que pudo, vida y rostro, y que murió en "extrañas circunstancias", que diría un redactor de sucesos, en 1970, nada menos, a manos de un "chape-ro", acaso. "Cofre de fervores sensuales", lo llamó, a Retana, el joven Buscarini (éste es un "raro" que apadrinó, en una etapa de su vida, Juan Manuel de Prada), y el propio Luis Antonio de Villena, que prologa esta bonita edición de dos nove-



Álvaro Retana.

las cortas, de temática gay, del "tercer sexo", como lo denominaba el propio Retana, y que aparece en una editorial gay y en una muy cuidada colección (Gide, Genet, Robert Hichens) que lleva por título, muy del gusto de la época primera de Retana, *Uranitas*. Se ha ocupado más de una vez, De Villena, digo, de este escritor que, junto a Hoyos y Vinent, es, que uno conozca, de lo mejor de aquellos raros y olvidados, uranitas y, en el caso de Hoyos, aristócratas. Es interesante, pues, el prólogo de De Villena y aún más lo es el libro que hace unos años le dedicó (y a él me remito), *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)* (Pre-Textos, 1999). Y qué decir de estas dos novelitas de Retana, las que motivan estas líneas, pues que son, ciertamente, curiosas por constituir un testimonio de literatura gay de la época, por cómo abordan el tema de las relaciones homosexuales, porque tienen algo de novela *à clef* porque poseen ciertamente ritmo y, en ocasiones, humor, aunque no puede uno evitar tener la sensación de que muchas de esas páginas parecen chistes malos de "marikuitas"; hay escenas que, leídas ahora, producen un cierto sonrojo. El Retana (algo más) valioso está en el libro de De Villena, esto es más una curiosidad, y poco más.

homoerótico de Álvaro Retana: *Las "locas de postín"* y *A Sodoma en tren botijo*, a las que antecede una introducción.

Luis Antonio de Villena en una nota a pie de página del libro del año 1999 (p. 58) comenta que es muy poco lo escrito sobre el escritor: alude al artículo de Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll "Álvaro Retana, el sumo pontífice de las variedades", de la *Revista de Sexología* (1989); también hace referencia a un artículo suyo anterior publicado en *Epos. Revista de Filología* (UNED, Madrid, 1992): "Álvaro Retana, en el abanico de la novela galante-decadente"; menciona asimismo el artículo de Antonio Cruz Casado, "Frivolidad y

erotismo: Álvaro Retana, “El novelista más guapo del mundo” (en el tomo *Los territorios literarios de la Historia del placer. I. Coloquio de Erótica Hispana*. Huerga y Fierro, Madrid, 1996).

Hemos de decir que nuestro conocimiento sobre la existencia de Álvaro Retana y su obra se debe a la lectura del artículo- incluido en la página anterior- publicado en EL PAÍS, el sábado 17 de abril de 2004.

Hemos accedido a una copia de la tesis doctoral de **Bénédicte Foin-Rosset**, Universidad Charles de Gaulle- Lille 3, de Noviembre de 2004, *Déviance, nevrose, extravagance, erotisme dans quelques “Novelas cortas” publiées entre 1916 et 1925*. En ella Bénédicte Foin-Rosset - y con quien compartimos forma de pensar- hace hincapié en la importancia de los novelistas eróticos de la novela corta, especialmente, por el carácter subversivo y transgresor de sus obras en la sociedad conservadora del momento que no supo entenderlos (y los tachó de pornógrafos):

Je souhaite d'emblée m'inscrire en faux contre l'affirmation injuste et fallacieuse selon laquelle certaines “novelas cortas” d'écrivains figurant dans ce travail sont des ouvrages pornographiques. La sexualité occupe certes une place de choix dans ces récits, mais il s'agit d'une sexualité toujours exprime avec retenue et dont le Seúl beuf est inviter les lecteurs à faire de la frivolité un art de vivre à l'encontre de la moralité en vigueur de l'Espagne des années 20, qui impose une pudeunderie aussi hypocrite que désuète.

(...) si un artiste s'aventure à dépasser les bornes du tolérable, il s'expose aux pires railleres et à un rejet unanime et définitif. **Felipe Trigo** incarne parfaitement ce type de personnalité en avance sur son temps, conscient du retard social de son pays, de l'inégalité honteuse entre les deux sexes et soucieux de faire progresser les mentalités. Son propos résolument philanthropique s'est malheureusement retourné contre lui, puisque ses “novelas cortas” lui ont valu d'être considéré

comme un dangereux auteur pornographique, comme un pestiféré des temps modernes, susceptible de transmettre un mal mortel et incurable à ses lecteurs. Il a disparu tragiquement, sans savoir que ses récits avaient atteint leur but et sonné le glas d'une époque très répressive et que de jeunes écrivains, comme **Antonio de Hoyos y Vinent, Emilio Carrere, José Francés ou Álvaro Retana**, allaient publier des récits autrement plus scandaleux sans pour autant être inquiétés. Il est vrai que **Retana** a passé quelque temps en prison, mais cette incarcération est autant liée à ses frasques sexuelles et à ses déclarations publiques caustiques qu'à la nature même de ses écrits. Pour que les mentalités, il semble donc qu'un sacrifice soit nécessaire. Felipe Trigo a accepté ce sacrifice, et les générations qui l'ont suivi lui doivent une fière chandelle.²⁹

Bénédicte Foin-Rosset analiza los temas recurrentes, los aspectos temáticos, y los diferentes estilos de los novelistas eróticos más importantes desde Felipe Trigo. Se detiene, en un estudio particular, en la figura de Hoyos y Vinent (*El caso clínico*, 1916).

Y por lo que hace referencia a **Álvaro Retana** (al que dedica primero siete páginas) – en un apartado que titula “Elogio del erotismo”-, estudia la novela corta *El veneno de la aventura* (1924), la historia en Barcelona de la cantante andaluza de cabaret Guadalupe Montoya, y que según Foin-Rosset, es *l'incarnation de la sensualité, de l'invitation à l'erotisme..., la femme fatal andalouse*.

Parler d'erotisme- afirma Foin-Rosset- *sans évoquer Álvaro Retana serait une injurie à la memoire de l'homme, il convient de le rappeler, “le plus beau du monde”, selon ses dires*. En estas mismas páginas, Bénédicte Foin-Rosset sostiene: *Les récits de Felipe Trigo, El Caballero Audaz et Álvaro Retana, dans les styles très différents,*

²⁹ Bénédicte FOIN-ROSSET en obra citada anteriormente, en la introducción al apartado 5, *Éloge de l'erotisme*, en la tercera parte de su tesis doctoral (*Troisième partie: Aspects thématiques des “novelas cortas” des années 20; déviance, nevrose, extravagance, erotisme*. Las páginas están sin numeración.

montrent l'importance de l'erotisme dans une société qui a tendance à le diaboliser. Les heros de ces écrivains connaissent des destins plus o moins hereux, mais ils ont ceci de commun qu'ils ont éprouvé à travers la relation érotique les limites de leur prope existence.

Otra de las novelas de **Retana**, *Una noche de carnaval en Niza* (1922), es analizada por Foin-Rosset (ahora con nueve páginas) en el apartado *Exotisme- versus- "casticismo"* (el 3 de la tercera parte de la tesis) como paradigma desmitificador de los escenarios o marcos cosmopolitas de lujo (estaciones balnearias), excesos y placeres (la Riviera Francesa) que aparecían en las novelas cortas y que tanto complacían a los lectores de las clases populares como específica lectura de evasión.

Por último consignar la labor de **Carmen Muñoz Olivares** (2001) en *Rafael López de Haro en la literatura española de principios del siglo XX*, a la hora de acotar entre otras cosas, en su introducción, a los novelistas eróticos según la crítica española moderna, desde que empezó a preocuparse por los novelistas de este período de entreguerras, y acabar, de una vez por todas, con el tópico tan manido de la pobreza artística en la producción de la novela española en las primeras tres décadas del siglo XX.

2.1. La crítica por fin se decide: la teoría crítica de Alberto Sánchez Álvarez- Insúa

Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (Madrid, 1942) es doctor de la Universidad Complutense de Madrid, científico titular del CSIC desde 1970 y pertenece al Instituto de Filosofía del CSIC. Sus investigaciones se centran en el estudio y catalogación de la literatura española de la primera mitad del siglo XX. Asimismo es especialista en Filosofía y Teoría de la literatura. Desde 1996 dirige

el proyecto editorial del CSIC “Literatura breve”. Es un especialista, entre otros estudios, del novelista Emilio Carrere. Y se ha encargado de las recientes ediciones (Editorial Clan de Madrid, 2004 y 2005) de cuentos y novelas cortas de los autores eróticos más importantes, entre los que Álvaro Retana es considerado como uno de los mejores.

Su labor como crítico nos merece un caso aparte, porque creemos que por fin se valora este periodo de la novela española y Álvaro Retana, junto a otros autores de su generación, es considerado artísticamente como se merece.

Resumiremos **la teoría crítica**³⁰ **de Sánchez Álvarez Insúa** ya que es la única que nos puede hacer comprender la envergadura e importancia de este período que estamos estudiando, y poder colocar a Álvaro Retana en el lugar que, por justicia, ya debe ocupar para siempre.

a) El renacimiento de la novela en España y la literatura erótica:

Y aunque la novela, la gran novela, es un producto del siglo XIX europeo y también del español, se desarrollará notablemente en el siglo XX. Con un cierto retraso España se incorpora al desarrollo de la narrativa, prácticamente ausente desde Cervantes. La España del 98, la España del vacío de señas de identidad y de todos los desastres vuelca su angustia en la literatura, la ciencia y las artes plásticas: nace así la Edad de Plata de la cultura española; y no sólo renace la gran novela sino también la novela corta, el cuento y un periodismo cargado de literatura.

Aunque muchos autores han hablado de literatura erótica española, ésta jamás existió hasta finales del siglo XIX, y sus inicios fueron bastante tímidos (...)

³⁰ Álvaro RETANA y otros: *Cuentos eróticos. De los locos años 20*, (Selección y prólogo de Alberto Sánchez Álvarez- Insúa), Clan, Madrid, 2004, pp. 9-22.

(...) Con el inicio del siglo XX, el realismo decimonónico que arranca de Jacinto Octavio Picón genera obras de contenido erótico. Felipe Trigo, Zamacois y más tarde El Caballero Audaz, Belda, Retana, y la casi totalidad de la generación ligada a El Cuento Semanal escribirán novelas subidas de tono que, en el fondo, no son otra cosa que un grito de libertad. Aspiran a que las pautas de comportamiento sexual de los españoles sean similares a las del resto de los ciudadanos europeos.

*Un cambio profundo en la producción y el modelo editorial tiene lugar incluso antes del período de entreguerras (...) los libros se abaratan sobre la base de las grandes tiradas y en 1907 se inicia un fenómeno imparable que habría de revolucionar los hábitos de lectura. Con la aparición de El Cuento Semanal los quioscos se llenan de revistas literarias. Pero será otra colección, La Novela Corta, la que sustituya el papel couché y el fotocromo decimonónicos por un papel prensa de ínfima calidad, ¡pero con 200000 ejemplares de tirada y a 5 céntimos el ejemplar!*³¹

b) La importancia de las colecciones:

Aparecerá un buen número de colecciones de novelas cortas de carácter erótico. El número aproximado de dichas colecciones supera los dos centenares y agrupa un total de mas de cincuenta mil obras. Los títulos de las colecciones responden en algunos casos perfectamente a los contenidos: La Novela Pasional, La Novela Galante, La Novela Pícaro, La Novela Picaresca, o El cofrecillo del amor. En otros casos el nombre entraña una cierta promesa: La Novela Deliciosa, La Novela Mimosa, o La Novela Paraíso. Y, finalmente, a veces el título se planteaba como antítesis: La Novela Inocente. Estas colecciones conocieron un gradiente continuo de

³¹ *Ibid.*, pp. 10-11 y 15-17.

contenidos eróticos que van desde unas novelas galantes y pasionales que se mantienen dentro de los límites de la corrección literaria y moral, a las que suceden otras que van cargando poco a poco las tintas en lo que a contenido y lenguaje se refieren, adquiriendo también una cierta dimensión jocosa, que no habrá de abandonarlas en los casos extremos de auténticos contenidos pornográficos. Normalmente estaban ilustradas con sugerentes dibujos de línea que reforzaban el texto y unas portadas a color todavía más sugerentes (se refiere Sánchez Álvarez-Insúa a la Colección Venus o Colección Aretino y Biblioteca Lesbos y Biblioteca Fauno).

*(...) Los grandes núcleos editoriales fueron Madrid y Barcelona, aunque algunas se editaron en Sevilla y en otras localidades. Curiosamente, la producción madrileña y catalana mostraron notables diferencias. La Novela Pasional, editada en Madrid, fue mucho más literaria y comedida que La Novela Deliciosa, La Novela Paraíso y La Novela del Día, editadas en Barcelona. La Pasional contó con **autores de prestigio**: Gómez de la Serna, Carrere, Hernández Catá, Gómez Carrillo, **Retana**, Colombine, y el poeta Juan G. Olmedilla.*

*(...) Decir también que **algunas piezas maestras del erotismo** aparecieran en colecciones que podríamos denominar de carácter general como algunas novelas cortas de **Retana** y Belda aparecidas en La Novela de Hoy.³²*

c) El rechazo de la crítica:

Los “canonistas” de la historiografía y la crítica literaria se han resistido siempre a considerar la literatura como un hecho social,

³² *Ibid.*, pp. 17-19.

algo tan reñido con la hermenéutica como con la estética de la recepción y la teoría de la lectura.

*(...) Antes y después de la guerra un cierto sector de la crítica y de la historiografía literaria abominó de este tipo de literatura. Algunos, por razones de género: la novela corta y el cuento carecían de entidad para ellos, eran obras menores. (...) Otros etiquetaron las colecciones como literatura trivial o subliteratura, denominación absurda pues en las mismas colaboraron la práctica totalidad de la nómina de autores de cada período.*³³

d) Consideraciones sobre Álvaro Retana:

Sánchez Álvarez-Insúa califica de **pequeñas obras maestras** los dos relatos de Álvaro Retana que publica en dos respectivas ediciones dedicadas a narraciones de este período: el primero (de la edición de 2004) es *El príncipe que quiso ser princesa* y el segundo (de la edición de 2005) es *La vedette de los demonios*; destacando al autor como el mejor de las dos antologías:

La pieza maestra de la antología es sin duda *El príncipe que quiso ser princesa* de Álvaro Retana. Se trata de un cuento similar a los que leemos en *Las mil y una noches*, pero con un final tan original como divertido. Está magistralmente construida y estupendamente escrita. Retana, *El escritor más guapo del mundo*, *El Petronio del siglo XX*, era una persona inteligentísima y un artista completo.³⁴

De pequeña obra maestra podemos calificar *La vedette de los demonios*, firmada por Álvaro Retana (...) con el seudónimo de Carlos Fortuny (...) y que merece figurar en todas las antologías del humor a nivel mundial.³⁵

³³ *Ibid.*, pp. 11-12.

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵ Felipe TRIGO, Álvaro RETANA, Antonio de HOYOS y otros: *Cuentos diabólicos* (Selección de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa), Clan, Madrid, 2005, p. 13.

3. A modo de primera reflexión crítica

Después del análisis y resumen de las diferentes posturas críticas en torno de la cuestión de la novela y en particular de la erótica, Álvaro Retana ha de ser considerado en su dimensión de “promocionista” como novelista de éxito dentro del boom editorial de la época y como perteneciente, pues, a la nómina de autores que continúan la labor de los maestros Trigo y Zamacois.

Retana, al igual que sus compañeros generacionales, tiene *obras mayores* que hay que considerar desde un punto de vista crítico y que son el objeto de nuestra investigación, tanto en novelas largas como en novelas cortas. Tachar a Retana como novelista menor es hacerle una gran injusticia. No estamos de acuerdo, pues, con una parte de la crítica que solamente considera novelistas eróticos importantes a sólo un grupo casi exclusivo de escritores como, por ejemplo, Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Hoyos y Vinent, Cansinos Assens, López de Haro, Joaquín Belda o Alberto Insúa... Como muy bien dice Bénédicte Foin-Rosset, sería una total injuria a la memoria de un hombre y a su quehacer literario si olvidáramos a Retana a la hora de tratar con objetividad crítica del erotismo o de la novela erótica de esta época de plata para nuestras letras.

Sería nefasto, como nos dice Juan Goytisolo en *Cogitus interruptus* refiriéndose a las obras de un autor, pedirle peras al olmo, pero más aún el rechazar todas las peras que nos ofrece el peral porque:

Toda creación es una aventura y los artistas y escritores lo saben. Muchas veces vacilan, temen. Es decir, se temen a sí mismos; se aterrorizan ante ese mundo abismal que está en ellos y cuyos espejos feroces son la tela, el mármol o la hoja de papel en blanco. De esas materias amenazantes puede surgir la obra fallida y el sufrimiento que

trae consigo, o lo bello en todos sus grados de excelencia. Hay que dar un salto al vacío. Un salto horrible y, al mismo tiempo, esplendoroso, que cada cual da a su manera.³⁶

Y acabamos también esa primera reflexión crítica, como colofón hasta lo ahora expuesto, con otro texto de Goytisolo, del *Cogitus interruptus* y que viene muy a cuento:

De lo que padece en cambio nuestro país es de una tradicional escasez de críticos solventes, capaces de analizar sin trabas las obras que leen y de plasmar sus bien aquilatados juicios en ensayos de rigor condigno. Cargarse en unas líneas al autor execrado o calificar de Maestro a cualquier histrión de tertulia sólo contribuye a perpetuar, con trazos cada vez más esperpénticos, el cuadro pintado por Cernuda : “en España las reputaciones literarias han de formarse entre gente que, desde hace siglos, no tiene sensibilidad ni juicio, donde no hay espíritu crítico ni crítica y donde, por lo tanto, la reputación de un escritor no descansa sobre una valoración objetiva de su obra”.³⁷

³⁶ Juan GOYTISOLO: *Cogitus interruptus*, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1999, pp. 264-265.

³⁷ *Ibid.*, p. 88.

I. ÁLVARO RETANA: GENIO Y FIGURA

1.Una biografía imposible

Contar o querer hacer entender quién fue **Álvaro Retana Ramírez de Arellano** puede ser una causa perdida. Es imposible reconstruir



la vida de una persona como Retana por el hecho de que él constantemente rehacía su biografía personal a través de elementos novelescos. Él mismo fue el artífice de una fama personal que encontraba su punto de intersección en sus obras, creando un espacio biográfico que superaba la propia vida. Hay que ver en su personalidad y su carácter el interés por crear un mito de su propia persona en su propio cronotopo. Y lo consiguió; llegando a ser *el novelista mas guapo del mundo* y su éxito fue semejante a cualquier estrella de cine de la época.

Como podemos ver en la foto, Retana se mostraba como un Rodolfo Valentino español en un alarde sibarítico del cuidado de la imagen según los cánones de la belleza masculina de la época. Así nos lo describe Luis Antonio de Villena, el actual reconstructor, valga la expresión, de su biografía:

Joven, con el pelo engominado y lacio, en casquete, los ojos subrayados, las cejas perfiladas, los labios finos, Álvaro Retana (de cara redonda, ancha, que se diría atusada de polvos blancos en las fotos) luce poses y aires sofisticados y modernos... Visto desde ahora, Retana resulta *amanerado*, pero si miramos los dibujos de los elegantes de la época- los delicados figurines de Barbier o de Erté, los de Pepito Zamora o Antonio Juez, amigos e ilustradores de Retana-, comprobaremos que ese hombre refinado, algo ambiguo, se estilaba en los años veinte,³⁸

Veamos ahora la semblanza que de él hace Ramón Gómez de la Serna:

Álvaro Retana, ese gnomo con gabardina, que escucha debajo de los escenarios, en los fosos de los teatros y metido en los armarios de luna de los gabinetes de las artistas, y con todo lo que oye y observa hace la trama de sus obras, ha pasado por varios avatares. Ha dibujado, ha escrito música inspirada y graciosa, ha escrito artículos elegantes y cargados de joyerías, como las lanzaderas



o las pulseras de pedida de “media caña”, antes de encontrar esta nueva manera a la que se dedica y en la que culmina su juvenil ingenio.

Lo principal del arte de Retana, lo que me atrae, es que su arte falta y ataca la virtud. Eso ya es bastante. Hay que deshacer la virtud, calumniarla, ruborizarla, tentarla, corromperla. Sólo después de que la virtud esté violada, perdida esa maldad de solterona que tiene, se

³⁸ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*, op. cit, p. 8.

convertirá en la verdadera virtud. Recuerdo una estampa del siglo XVIII, donde bajo una escena libertina, en que una joven es traspasada por un sátiro, está escrita la siguiente frase: "Cómo les viene el espíritu a las jovencitas." Esa estampa ha sido para mí un lema, y siempre he creído que sólo por la violación entra el espíritu en todo lo que es cándido, ignorante, cerrado, oscuro e incomprensible. Retana prepara esta intromisión del espíritu en la vida; Retana ataca, abre brechas en la virtud y exalta las que están abiertas. Álvaro Retana es para mí preferible que Ricardo León, por ejemplo. Yo me sitúo en el Arte como después de hechas todas esas roturaciones que con abnegación hace Retana y todos los que atacan la virtud, que son muy pocos, desgraciadamente.³⁹



La identidad de Retana fue construida concienzudamente y paso

a paso por él mismo. La libertad de expresión de la que gozó durante los primeros treinta años del siglo XX, le permitió mostrarse tal como era o como él quería ser y este dato de su personalidad ya nos lo hace interesante como individuo desde un primer momento. Retana fue alguien que gozó del privilegio de una cultura autodidacta y que supo encajar en su época y sacar partido de ello: como escritor, como dibujante y figurinista, como periodista y

³⁹ Ramón Gómez de la Serna en "Comentarios que ha suscitado la personalidad de Álvaro Retana a algunos eminentes literatos y críticos españoles", en el apéndice que aparece al final de *El octavo pecado capital*, Ediciones Jasón, Madrid, 1933.

como compositor y letrista de piezas musicales del llamado género ínfimo.

Su vida y su obra se funden en un mismo **artefacto ficcional** y elaborar su biografía supone rastrear su propia obra y todos aquellos textos que hablen acerca de él. Hay por ello en este autor –desde una perspectiva semiótica crítica y social- una vinculación ideológica a su entorno en constante dialogía con sus enunciados, que, en definitiva, no son otra cosa que textos culturales. Retana es un ejemplo de cómo un sujeto determinado que habla desde una ideología, construye un enunciado, entendido como constructo semiótico, con el que está siempre implicado como sujeto y cuya identidad deviene de su posición epistemológica ante el mundo y de cómo lo elabora (enunciado) subjetivamente⁴⁰.

A Retana se le han colocado etiquetas incluso en nuestra época. Consultando una enciclopedia al azar en internet, (Wikipedia, la enciclopedia libre) vemos que se le clasifica como bisexual y libertino y que *es el primer escritor moderno en lengua española que habla de homosexuales en sus obras*, y que en 1939 fue denunciado por su fama de rojo y mariquita. La confusión es evidente y su figura puede llegar a ser polémica para algunos. Libertino es un término bastante añejo, tiene que ver más con la época del Marqués de Sade que con la nuestra; se aplicaba al individuo transgresor de la moral y de las buenas costumbres sociales. Los personajes de *Las amistades peligrosas* son libertinos: el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil. Justina, la heroína de Sade, lo es casi a la fuerza. Después de la revolución francesa, el vocablo libertino se asociaba a la aristocracia y a la sodomía.

⁴⁰ Nos hacemos eco, por su reflexión sobre semiótica y literatura, del artículo de Joan-Elies ADELL *Semiòtica i literatura: sobre la necessitat d'una crítica social, Els Marges*, (Estudis i assaigs), 61, 1998, pp. 19-30.

La palabra homosexual, que sustituye a sodomita, es un invento de la medicina y de la moral positivista patriarcal del siglo XIX para taxonomizar aquellas conductas *contra natura* que amenazaban el equilibrio de la familia burguesa. Los homosexuales son creados y controlados e invisibilizados en esta época. A finales de siglo empiezan a rebelarse literariamente disfrazados de estetas y de dandis; Óscar Wilde y Paul Duval (Lorrain), entre otros, son homosexuales. El mismo Retana, como Hoyos y Vinent, imita a esos estetas finiseculares y se transforma en un dandi español en las primeras tres décadas del siglo XX.

La palabra bisexual es más moderna, procede de la libertad sexual que se genera en los años 60 del siglo XX y huele a hippie. Pero la bisexualidad puede esconder otros fantasmas, es más cómoda que la homosexualidad a secas. El término *rojo* unido al vocablo *mariquita* nos hace gracia en este caso por la asociación que hacemos con el coleóptero inofensivo. *Mariquita* es un término popular – casi eufemismo, cuando es cordial y no injuria- para designar al homosexual masculino en una sociedad patriarcal. Rojo fue la etiqueta que una sociedad totalitaria impuso a los vencidos durante y después de la Guerra Civil. Federico García Lorca no tuvo



tanta suerte como Retana, a pesar de ser también *mariquita* y ser acusado de *rojo*.

Quizás Retana fuera todo eso y a eso se refiriera esa *mala fama* que le valió el presidio y luego el oprobio del olvido en una sociedad totalitaria fascista que duró más de cuarenta años. Porque Retana, después de una gran época de esplendor, se esfumó de su cronotopo tal vez como una de sus estrellas favoritas a la que gustaba de imitar en una de sus más *glamourosas* poses. Se esfumó o se camufló para pasar desapercibido y evitar males peores, y, a pesar de todo, logró sobrevivir en una España gris que acabó con la libertad de expresión que él había gozado y compartido con sus lectores.

Nuestro intento ahora de realizar la biografía de este autor será realmente un reto y en ningún momento una pretensión abarcadora, ya que de cualquier manera Retana se nos escapa como una anguila; y quizás sea lo que digamos ahora de él una versión más de lo que pudo ser este singular novelista. Para ello- además de seguir a Luis Antonio de Villena- tendremos en cuenta la opinión de sus contemporáneos y lo que él filtró en algunas de sus novelas y prólogos.

Luis Antonio de Villena⁴¹ afirma que Retana pudo haber nacido⁴² en Colombo, capital de la isla de Ceilán en 1890, basándose en una

⁴¹ Seguimos a Luis Antonio de Villena en *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*, op. cit., y en su prólogo de Alvaro RETANA: *Las "locas" de postín*, Odisea (Uranistas), Madrid, 2004.

⁴² Hemos querido consultar una enciclopedia reciente al azar para ver qué se decía de Retana (Gran Enciclopedia Universal, vol. 15, Espasa Calpe, Biblioteca EL MUNDO, Madrid, 2004) : **RETANA Y RAMÍREZ DE ARELLANO, ÁLVARO:** Escritor español (Batangas, 1890- Torrejón de Ardoz, 1970). Estrenó canciones, con letra y música propia, que se hicieron famosas, como *El último cuplé*, *La violetera* y *Aquellos tiempos del cuplé*. Cultivó la novela de tema erótico, en la que destacan títulos como *Al borde del pecado* (1917), *Ninfas y sátiros* (1919), *El príncipe que quería ser princesa* (1920) y *El octavo pecado capital* (1922). También publicó *La historia del arte frívolo* (1964) y *La historia de la canción española* (1967).

nota autobiográfica que precedía su *Historia del arte frívolo* (1964). En ésta Retana cuenta que habría nacido en alta mar, frente a Colombo, durante un viaje de sus padres a Filipinas. Y que allí, **el 26 de agosto de 1890**, fue bautizado por el obispo de Batangas, localidad cercana a Manila, lugar de residencia de sus abuelos.

Su padre, Wenceslao E. Retana fue un académico de la Historia, experto en temas de Filipinas porque había vivido allí algunos años, cuando las islas pertenecían a España (éstas dejan de ser españolas en noviembre de 1898). Cuando Retana tenía tres años, se trasladó a Madrid con el resto de la familia. En 1893 aparece en Madrid un libro de Wenceslao E. Retana de relatos y artículos sobre Filipinas con el título de *Cosas de allá (Páginas literarias)*. En Manila había publicado en 1888 *El indio batangueno*.

1.1. Etapa de formación (1906-1912)

1906-1907:

Retana está ya constatado, a sus diecisiete años, como autor o coautor de célebres letras de cuplés. Frecuenta el mundillo del arte frívolo o del género ínfimo, del cual nunca se desvinculará. Abandona la casa paterna para vivir su vida ya que no se lleva bien con su padre. Antonio de Hoyos y Vinent, en el prólogo de *A Sodoma en tren botijo* recuerda cuando conoció al Retana adolescente:

Quince años escasos contaría Álvaro Retana cuando me fue presentado en casa de "La Goya". Acababan de vestirle con el primer pantalón largo y aún no había perdido su aspecto infantil. Sufría el veneno de la literatura decadente y en su exaltada imaginación aliñaba ensaladas novelescas a base de Lorrain y Óscar Wilde, Colette Willy y Rachilde.

Entonces Alvarito parecía un San Luis Gonzaga, y su inquietud literaria contribuía a acentuar su aire encantadoramente ambiguo. Era bonito, cariñoso y maligno. Pintaba, escribía, hacía música, y todo con cierta gracia arbitraria y sin pretensiones de trascendencia.

El niño jugaba a ser artista y soñaba con la gloria. Aún no se sabía nada malo concreto de él. Su gran atractivo era la autenticidad de su inocencia. Siempre alegre, trabajador, bien educado. Era el verdadero prototipo del niño “bien”, entregado a su temperamento artístico.⁴³

1911:

Se inaugura en Madrid el teatro **Trián Palace**⁴⁴ de la calle de Alcalá, que es un espacio recurrente en muchas de sus novelas.



Esta fecha se la considera como el momento del despegue del cuplé y del llamado *género ínfimo*. Es el año en que **Aurora Mañanos Jauffret**, amiga de Retana y

posteriormente esposa del escritor falangista Tomás Borrás, más tarde conocida como **La Goya**, se hace famosa interpretando “couplets”, como el “Ven y ven”, de Álvaro Retana. Retana, además de letrista, dibuja bien como figurinista. Hay que destacar también que el primer travestido oficial que hubo en España Egmont de Bries (Arsenio Marsal) estrenó, vestido de mujer, su cuplé *Las tardes del Ritz*.

⁴³ Álvaro RETANA: *Las “locas” de postín y A Sodoma en tren botijo* (Introducción de Luis Antonio de Villena), Odissea(Uranistas, 4), Madrid, 2004, p. 146.

⁴⁴ Información consultada en la página web de la Facultad de Geografía e Historia de la universidad Complutense de Madrid.
<http://www.ucm.es/info/hcontemp/madrid/cuple.htm>

Empieza a escribir artículos y crónicas sociales en el *Heraldo de Madrid*, dirigido por José Rocamora, con el pseudónimo afrancesado de Claudina Regnier⁴⁵. En estos artículos habla a sus anchas de las estrellas – *divettes*- de la popularidad rosa del momento. Retana crea a uno de sus heterónimos más famosos, travistiéndose literariamente en esa periodista frívola. *Álvaro Retana se parece, como una gota de agua a otra, a la traviesa Claudina*⁴⁶ Reigner, que espantó con sus atrevimientos al público burgués de los periódicos comportándose como una verdadera Claudina, en cuyo descargo hay que consignar que decía todos los horrores que se le ocurrían con gracia y con ingenio⁴⁷. Su espacio biográfico novelesco queda ya inaugurado. Tiene veintiún años.

1.2. Etapa de esplendor (1913-1923)

1913:

Publica su primera obra literaria, *Rosas de juventud*, una pequeña colección de cuentos.

1915:

Publica en la Biblioteca Helios de Madrid *La noche más alegre de Scherezada*, novela corta titulada *Escenas de libertinaje oriental*, siguiendo la tradición modernista de añadir un nuevo relato a las *Mil y unas noches*. En ella se muestra ya el carácter literario de Retana

⁴⁵ Henri Réigner (1864-1936) es un poeta y novelista simbolista francés (*Historia de la literatura francesa*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 995.)

⁴⁶ Claudina es el nombre de la heroína, ingenua y libertina, creada por Willy en colaboración con su esposa Colette (*Claudine à l'école*, primera de la serie de novelas y de 1900).

⁴⁷ Opinión de F. Gómez Baquero en "Comentarios que ha suscitado la personalidad de Álvaro Retana a algunos eminentes literatos y críticos españoles", en el apéndice que aparece al final de *El octavo pecado capital*, op. cit.

y una de sus obsesiones ante la censura en un “Comentario al lector”: justificar y excusarse de la exposición y descripción festiva de lo libertino. Esta obra, en 1919, pasa a ser uno de los tres relatos que componen *El capricho de la marquesa*.

1917:

Aparece su novela galante, editada por la casa barcelonesa Sopena, *Al borde del pecado*. Tiene 27 años. Y está dedicada “A todos los que están en pecado mortal”. Se inicia la imparable carrera de novelista que le hace famoso y ganar dinero. Retana empieza a ser ya un *Óscar Wilde modernizado*⁴⁸ y un *Laclos frívolo*⁴⁹. En este año tiene un hijo pero no se casa con la madre.



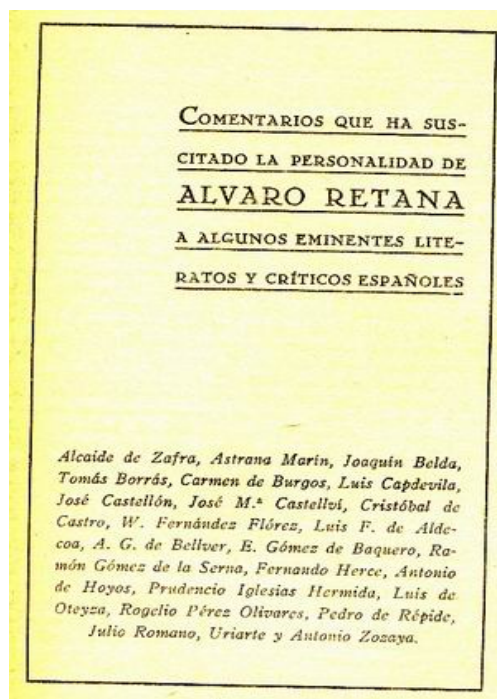
1918:

La carne de tablado (“Escenas pintorescas del Madrid de noche”) obtuvo un rápido éxito. Novela en clave que cuenta la historia de una cupletista, Nené Romero y que se basa de cerca en la biografía de Consuelo Vello, la cupletista llamada *La Fornarina*, que ya había fallecido en 1915. Y es la estampa de un Madrid nocturno y frívolo. Veamos lo que opinan Carmen de Burgos (Colombine) y Antonio de Hoyos y Vinent, respectivamente, sobre esta obra y su autor:

⁴⁸ Prólogo de Julio Cejador a *El octavo pecado capital*, Ediciones Jasón, Madrid, 1931 (reedición de 1920).

⁴⁹ Opinión de Julio Cejador en Luis Antonio de VILLENA: *El ángel...*, op. cit., p. 57.

(**Carmen de Burgos**) Álvaro Retana, este joven escritor, muy moderno, muy lleno de gracia, que posee una gran fluidez de estilo y una gran elegancia en las descripciones, ha hecho un libro ameno e interesante, en el que retrata, de mano maestra, la vida íntima de muchas de las más conocidas artistas actuales, con sus pasiones, sus caprichos y sus rasgos más característicos. Bajo sus nombres convencionales se



conocen a todas las artistas y a todos los personajes, como en un álbum de retratos que no llevasen la firma al pie. Es una novela fotográfica, donde personas reales viven y se mueven y nos dejan ver sus secretos. El libro tiene valor de documento histórico; tanta es su realidad, superior a la entrevista, en que cada uno dice lo que quiere; aquí están sorprendidos en su verdad, y es la verdad lo que nos dicen.

Hojeando esta deliciosa novela titulada *La carne de tablado* en seguida se ve que el autor ha estado cerca de ellas, no han desconfiado de él, ha sido el confidente de muchas y ha podido apoderarse de todo lo interesante, que cuenta con un estilo desembarazado, ligero como una charla, suelto y matizado con gracia extraordinaria.

(**Antonio de Hoyos y Vinent**) Ahora nos da Álvaro Retana un libro terrible, un libro de "clave", una obra por cuyas páginas desfilan entre alegres músicas de cuplé, risas, lágrimas, aplausos y silbidos, las estrellas más rutilantes del mundo de las varietés. Es un libro cruel, un libro que levanta ampollas. ¡Cuántos lindos ojos habrán llorado

destronando la hábil obra de los lápices de colores por culpa de esta novela! ¿cuánto maquillaje destrozado en una rabieta!

La carne de tablado es, sin embargo, un libro muy divertido, muy sugestivo, muy vivo. Las señoritas de la zapatera desfilan por sus páginas entre sonrisas y piruetas; y no es sólo el antifaz de terciopelo negro de “la clave” lo que presta interés al libro; es, sobre todo, la amenidad, una amenidad extraordinaria de que Retana posee el secreto como pocos.



El libro es eso, ameno, infinitamente ameno, con *sprit* de ternura, burla y hasta un poquito de pasión. Tiene, pues, Álvaro Retana el arte de interesar, y ante sus obras tan sugestivas pregúntase uno cómo un escritor así no ha tenido aún ese contacto con el público que establecen las publicaciones populares, donde, sin embargo, faltan autores.⁵⁰

1919:

Sigue haciendo sus diseños teatrales, escribiendo letras y música de cuplés (para la canción *Capricho argelino*, de Hernández de Lorenzo). Aparecen *Los extravíos de Tony* (*Confesiones amorales de un colegial ingenuo*) escrito en forma de memorias, al estilo de las *Claudinas* del escritor francés Willy; en ellas Antonio, un colegial perverso, nos narra sus andanzas:

(Luis F. de Aldecoa) En este género erótico, Álvaro Retana ha llegado a los mayores atrevimientos. En sus labios ha asomado siempre una sonrisa cínica. Pero de todas las novelas de este joven literato, ninguna

⁵⁰ Carmen de Burgos y Hoyos y Vinent en “Comentarios que ha suscitado la personalidad de Álvaro Retana a algunos eminentes literatos y críticos españoles”, en el apéndice que aparece al final de *El octavo pecado capital*, *op. cit.*

tan audaz como *Los extraviós de Tony*. El autor, según confiesa, tuvo guardado el manuscrito durante algunos años sin decidirse a editarlo, sospechando que habría de causar honda sensación entre ese público tan poco asustadizo que él cultiva.

Tony, cariñosa corrupción del nombre de Antonio, es un colegial que va anotando cuantos incidentes le ocurren en el momento que ya pasa de niño y aún no llega a hombre. Figuraos los extraviós de un chiquillo listo y travieso para quien la moral tiene una gran amplitud, y que se desenvuelve en un ambiente aristocrático, en que abundan bellas casadas y lindas solteras, a las que una vida de comodidades y de reposo agudiza sus instintos sexuales.

Álvaro Retana, diablillo de los bastidores de *music-hall* y confidente de las más perversas muchachas, se vale de Tony para dibujarnos escenas que sonrojarán a todas sus deliciosas amiguitas.⁵¹

Publica también en este año *El capricho de la marquesa (Tríptico galante)*, que recoge tres relatos: *La noche más alegre de Scherezada* (publicado ya en 1915), *Las cortesanas de Alejandría (Novela de malas costumbres griegas)* y *El martirio de Agua Plateada (Evocación erótica del Japón de abanico)*. Vuelve a ser reeditado en 1927 con el título de *El alma encantadora de Oriente*.



Hay que destacar también la novela *Las "locas" de postín*, titulada *Novela de malas costumbres aristocráticas* (con

portada ilustrada por el autor), en la que se muestra, de una manera intrascendente, graciosa y sórdida el mundo homosexual de la

⁵¹ Opinión de Luis F. de Aldecoa en "Comentarios que ha suscitado la personalidad de Álvaro Retana a algunos eminentes literatos y críticos españoles", en el apéndice que aparece al final de *El octavo pecado capital*, op. cit.

aristocracia madrileña de la *belle-époque*. En ella se describe la vida, costumbres y amistades de Rafaelito Hinojosa de Cebreros, hijo mayor de los marqueses de Albareda.

Son de este mismo año las novelas *El crepúsculo de las diosas* (*Escenas alocadas de la vida galante en Barcelona*) y *Ninfas y sátiros* (*Escenas pintorescas de Madrid de noche*). La primera, como hizo con *Carne de tablado*, describe el mundo de las variedades, en este caso barcelonesas, centrándose en las vidas esperpénticas y efímeras de las coristas y cupletistas; otra novela en clave:

(Rogelio Pérez Olivares)

Álvaro Retana ha popularizado varias novelas que él mismo ha calificado de divertidas y peligrosas, como *La carne de tablado* y *Ninfas y sátiros*, y de la misma casta es *El crepúsculo de las diosas*. No se popularizaron ciertamente las primeras novelas de Retana solamente por sus atrevimientos y peligros, sino porque había en ellas muchas páginas artísticas y no pocos episodios interesantes. Lo mismo ocurrirá con *El crepúsculo de las diosas*, en cuyas páginas hallará el lector algunas cosas que le inquieten y otras que le sugieran el deseo de saber qué personajes se ocultan tras los tipos novelescos tan pintorescamente descritos.⁵²

1920-1923

Retana hacia 1920, y hasta acabada la Guerra Civil, vive en Madrid en la calle Manuel Silvela, 10.

En 1920, aparece su novela *El octavo pecado capital*⁵³, a partir de la cual Álvaro Retana abandona su idea de escribir como lo hacían los escritores decadentes europeos de preguerra (como Lorrain,

⁵² Opinión de Rogelio Pérez Olivares en "Comentarios que ha suscitado la personalidad de Álvaro Retana a algunos eminentes literatos y críticos españoles", en el apéndice que aparece al final de *El octavo pecado capital*, *op. cit.*

⁵³ La edición que tenemos es de 1931, Editorial Jasón.

Rachilde, Willy u Hoyos y Vinent), que se centraban exclusivamente en el pecado o lo perverso. Hasta entonces había pretendido realizar una *novela decadente* para adquirir prestigio, pero él ya se dio cuenta de que escribía de otra manera. Y a pesar de que la novela galante tenía su importancia desde 1913⁵⁴, el decadentismo es sustituido por una nueva novela galante más ligera y coloquial, menos culpabilizada y más popular, más intrascendente y más desvergonzada y con más éxito de ventas, en la que Retana⁵⁵ destaca como renovador.

Esta etapa de éxito y de juventud es recordada por Hoyos y Vinent en el prólogo de *A Sodoma en tren botijo*:

En 1923, Álvaro Retana vino radiante de felicidad a contarme sus éxitos. En ellos había de todo. El niño, al transformarse en hombre, había perdido su inocencia; pero bien es verdad que el pecado había pasado por él como el rayo de sol por el cristal.

Declaraba veinticinco años y no costaba trabajo creerle, porque apenas representaba dieciocho. Las novelas libertinas de Retana – que hoy resultarían inofensivas- estaban tan de moda, que se vendían a millares de ejemplares y hasta eran perseguidas por la dictadura en nombre de Doña moral ultrajada, y Misia Daris, en París, le declaraba el novelista más guapo del mundo. ¿Qué más podía apetecer el niño loco y mórbido? Era el momento de la consagración de Alvarito cuando se le popularizaba como al ídolo representativo del vicio color de rosa, del pecado elegante, del extravío cautivador. Alvarito, poseído de su celebridad, embriagado en su triunfo, alardeaba de criatura terrible y saboreaba la vida agotando sus placeres. Entre nubes de oro y escándalo, Alvarito ofrecíase a España prodigando centenares de fotos con la indumentaria del padre Adán, y aunque no era un santo

⁵⁴ La etapa de esplendor de la novela galante (1913-1923) coincide con la etapa de más éxito de Retana.

⁵⁵ Luis Antonio de Villena en *El ángel de la frivolidad...*, *op. cit.*, pp. 34-36.

precisamente, poseía su altar, y los adoradores de uno y otro sexo iban en peregrinación a Manuel Silvela, 10, a reverenciarle encantados.⁵⁶

En 1920 publica *Currito el ansioso*, *El príncipe que quiso ser princesa*, *El vicio de color de rosa* (Novela fantástica), *Una confesión muy siglo XX...*⁵⁷

El vicio color de rosa trata⁵⁸ de la afición al consumo de opio en el ambiente aristocrático decadente de Madrid durante los años 1916 ó 1917. Su protagonista es el escritor Alberto Reyna, un *alter ego* de Retana, en cuya casa se celebran reuniones y se fuma opio, y se practica el espiritismo para invocar el espíritu de *La Fornarina*.

*Una confesión muy siglo XX*⁵⁹ narra la confesión que hace por carta a un sacerdote, desde París, María Matilde, una duquesa española ninfómana y viuda. En ella narra la pasión que siente por un teniente francés que conoció en los jardines del Luxemburgo haciéndose pasar por la tonadillera célebre llamada *La Goya*.

*El príncipe que quiso ser princesa*⁶⁰ es un relato al estilo de *Las mil y una noches* que cuenta el barón de Loisy en casa de Carlos Monreal, durante una reunión de personajes decadentes en la que se fuma opio y se intenta pasar el rato. Es la historia del príncipe Esplendor, que para poder convivir con su amante, la princesa Rosa

⁵⁶ Álvaro RETANA: *ASETB*, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁷ En esta biografía de Retana es imposible colocar la obra ingente que llegó a escribir, pretensión ésta que sería vana e imposible. En ella, como se habrá visto, mencionamos las obras más importantes – que están también en nuestra posesión y son objetivo de nuestro análisis posterior- y consignamos otras que hemos podido hallar porque las hemos adquirido o conocido por diversas fuentes.

⁵⁸ Luis Antonio de Villena: *op. cit.*, pp. 88-89.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁰ Del prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa en *Cuentos eróticos de los locos años veinte*, Clan, Madrid, 2004(2), p. 19. Este relato será objeto de nuestro estudio posterior.

de Plata, se hace pasar por mujer y comparte el lecho con el marido de aquélla en un especial *menage à trois*.

En 1921 publica *El infierno de hielo* y *La señorita perversidad*. La segunda relata la historia⁶¹ ambigua de Ricardo, un adolescente de quince años, hijo de unos marqueses, que se disfraza de gitana durante el carnaval y conoce a un joven de Cuenca, recién llegado a Madrid, y que se llama José Luis Romero de las Torres. Ricardo, cuando, se aclara la situación, le dice al otro que ha tenido que ir vestido de gitana porque no le habían preparado a tiempo su *smoking*.

En 1922 publica *La mala fama*, *El ojo sagrado*, *El espejo de Paulina Bonaparte*, *Las mujeres de Retana...* *La mala fama*⁶² pretende ser una novela autobiográfica justificatoria y tiene como protagonista a Alberto Reyna. *El ojo sagrado*⁶³ (*Novela edificante*) cuenta en primera persona la historia de una chica pobre de San Fernando de Henares que se convertirá en la respetable esposa de un ministro, llevando una vida galante dedicada al sexo.

*El espejo de Paulina Bonaparte*⁶⁴ es una novela larga que luego publica en forma de novela corta en 1925 con el nombre de *La dama del Luxemburgo*. En ellas se narra una aventura amorosa de Paulina Bonaparte en 1803.

De 1923 destaca *Mi alma desnuda*, una autobografía fingida en que el narrador, un famoso escritor de novelas libertinas y de letras de cuplés, se llama también Álvaro Retana. De ella Retana saca el episodio de los hermanos Moliner y lo convierte en novela corta, a la que llama *Mi novia y mi novio* (1923). A *Mi alma desnuda* hay que relacionar también la obra *El diablo de la sensualidad* (Ca. 1923)

⁶¹ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 60.

⁶² *Ibid.*, p. 62.

⁶³ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

porque desarrolla la historia de Astartea, un personaje perverso y decadente de *Mi alma desnuda*.

De este mismo año destacan también: *Raquel, ingenua y libertina*⁶⁵ : un relato en forma de diario personal de una joven perversa; *La hora del pecado*⁶⁶ : la historia de José Luis y Lolina, dos personajes depravados que viven en Madrid una existencia acelerada de placeres, seduciendo a chicos y chicas adolescentes. Ambos se suicidan con una sobredosis de morfina; y *La confesión de la duquesa*⁶⁷ (que nos recuerda *Una confesión muy siglo XX* de 1920).

1. 3. Los problemas con la censura (1924-1928)

Luis Antonio de Villena nos resume cómo fue la vida de Retana entre 1918 y 1928:

Entre 1918 y 1928 la vida de Alvarito debió de ser frenética, entre las fiestas, los viajes, su mundanidad, y su escritura, pues, verdaderamente, la ejerció sin parar. Tuvo muchos admiradores – mujeres sobre todo y gente joven, en esto tiene bastante de autor actual- y aunque su prestigio literario no alcanzó a las más altas esferas (los autores serios, los *unamunos*, diría él, no le hicieron caso), los escritores galantes, bohemios, y algunos de los que empezaban, prometiendo, lo celebraron. Hoyos y Vinent – pese a su fama horrible- sí fue acogido algún tiempo entre los grandes escritores – como Pérez de Ayala, por ejemplo, que aceptó firmar una obrita conjunta-, pero la novelística del marqués tenía ese prestigio – cada vez más anticuado- de lo decadente teratológico y terrible, mientras que la literatura de Retana (más nueva) era frívola,

⁶⁵ Hallamos esta obra en Barcelona (Llibres El Senderi) y Luis Antonio de Villena no la menciona y será objeto de nuestro estudio.

⁶⁶ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁷ Villena la cita en *Ibid.*, p. 55, pero no hace la relación que hemos hecho, ni explica su argumento.

ligera – también de cascos- y cupletera como su autor. Y eso no era *serio*. Con todo, algunos años, la popularidad de Retana (con sus fotos amaneradas, delicadas, con mucha pose, reproducidas en revistas y novelas) llegó a ser de *revista de corazón*, como hoy, lo que no puede sorprender en quien jugaba – y coqueteaba- con admiradoras y admiradores (más cautos) a ser *el novelista más guapo del mundo*. Retana trabajaba sin cesar, pero en las entrevistas – fiel a su mundo- sólo destaca la frivolidad y el éxito. Ambos fueron verdad.⁶⁸

Pero la literatura galante empieza a tener problemas con la censura durante el Directorio de Primo de Rivera, y Retana será encarcelado en la Cárcel modelo de Madrid (a la que llama el *Moncloa-Palace*) en dos ocasiones por delito de imprenta: la primera en 1926 durante 20 días a causa, nos dice Villena, de la novela *El tonto* (1925); y después, durante un mes, en 1928 quizás por un libro anterior como *La flor del mal*. La popularidad de Retana empezó a decaer, a pesar de que siguió escribiendo:

Pero, de repente, todo aquello derrumbóse con estrépito. El Gobierno dictatorial procesó y encarceló a Alvarito. La crítica cesó de comentar sus producciones así como antes era de buen tono celebrar a Retana, se puso de moda combatirle o desdeñarle. Y Alvarito, inteligente, cerró su piso de Madrid para trasladarse a Barcelona, donde residió largo tiempo trabajando como dibujante de figurines. A mi juicio, después de José Zamora, Retana es el primer dibujante español de elegancias femeninas.

- No quiero saber de Madrid- me repetía Alvarito en sus cartas.

Pero de cuando en cuando hacía una escapada de Barcelona para pasar una noche con su amorcito de Madrid.⁶⁹

⁶⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁹ Hoyos y Vinent en la introducción a ASETB, *op. cit.*, pp. 148-149.

De 1924 destaca *Flor del mal*, una de sus novelas más atrevidas de la Dictadura: la historia que Gloria Fortuny, una mujer madura, eterónoma y cocainómana que se gasta su dinero en sus amigas y en un chulo rubio de diecisiete años, cuenta a un escritor libertino llamado Álvaro Retana.

De 1924 son también: *La virtud en el pecado*⁷⁰; *El infierno de la voluptuosidad*⁷¹, donde el placer es censurado; *La vida galante (Novela de apaches)*⁷²: muestra el mundo de la prostitución, el vicio y el crimen de los carnavales de París y Niza. Tiene un prólogo moralizante de un tal Manuel Espiñeira del Olmo.

De 1925 destacan *La dama de Luxemburgo* (extraída, como dijimos anteriormente, de *El espejo de Paulina Bonaparte*) y *El tonto* (número 158 de *La Novela de Hoy*) y que pudo ser causa de su encarcelamiento⁷³ y de que su generación le volviera la espalda⁷⁴. Lily Litvak nos comenta al respecto:

El proceso contra Retana se desencadenó a raíz de la publicación de *El tonto*, en *La Novela de Hoy*. La novelita costó al autor “cinco meses de arresto, mil pesetas de multa y once años de inhabilitación para ejercer cargos públicos”. De lo cual Retana no deja de jactarse: “He sido, pues, el primer novelista del mundo que ha ingresado en la cárcel acusado de voluptuoso (...) no me negará usted que el caso es vergonzoso. Un literato, por atrevido que sea, justificará el menosprecio de la crítica y la persecución de la policía, pero nunca una sanción penal”. Y añade: “También han sido procesados Emilio Carrere, Artemio Precioso, Vidal y Planas, Valero Martín, Díaz de Tejada y otros eminentes autores”. En el caso de Retana el juicio fue sonado, dio publicidad a sus obras y se acrecentaron las ventas, de tal manera que en números sucesivos de la

⁷⁰ Que será objeto de nuestro estudio.

⁷¹ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 70.

⁷² *Ibid.*, p. 70.

⁷³ Villena dice no conocerla (*Ibid.*, p.72).

⁷⁴ Prólogo de Sánchez Álvarez-Insúa, *Cuentos eróticos...*, op. cit., p. 19.

misma publicación se señala el relato causante del problema con una coletilla “*El tonto* (origen del proceso y encarcelamiento del autor)” y se añade el próximo título de Retana *A la sombra del abanico* (*Intimidades pintorescas de la Cárcel Modelo*).⁷⁵

En 1926 publica *La máscara de bronce*⁷⁶ (*La Novela de Hoy*, 15 de octubre) en las que Retana cuenta sus experiencias de la cárcel a un tal Enne-Te-Río. De 1927 destaca *El alma encantadora de Oriente*, publicación que recoge relatos anteriores (que formaban parte, en 1919, de *El capricho de la marquesa*).

1. 4. Un giro reaccionario (1930-1936)

Alrededor de 1930 su hijo, que había vivido en un internado y que no lo había mezclado en su vida, fue a vivir con él. Y para volver a tener audiencia, se produce en él un giro público reaccionario – a pesar del periodo de libertad de que gozará la 2ª República- mezclado con un tono de *mea culpa* moralizante.

Sigue escribiendo sobre el mundo que conoce condenándolo y sin el espíritu libertino anterior. Se adapta a los nuevos tiempos, creemos, como un camaleón, para sobrevivir. Dibuja y cada vez se implica más en el mundo de la canción ligera y las variedades.

Y en ese prólogo de 1933 de *A Sodoma en tren botijo*, su amigo, el escritor Hoyos y Vinent, acaba diciendo:

Retana, completamente aquietado en su espíritu y su exterior (...) Desde primeros de octubre (...) vive con su hijo Alfonso, de quince años de edad, estudiante de cuarto año del Bachillerato en el Instituto Cervantes, que hasta el pasado verano sostenía interno en un afamado colegio de

⁷⁵ Lily LITVAK: *Antología de la novela corta...*, op. cit., pp. 54-55.

⁷⁶ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., pp. 72-73.

frailes. La paz reina en Manuel Silvela, 10. Álvaro se permite la coquetería de considerarse “viejo” a los treinta y cinco años, y, sin embargo, no ha perdido aquella atracción de la adolescencia o la juventud. Porque ahora esgrime todas las peligrosas marrullerías de la edad madura, y al declararse intachable, al afirmar con energía que ha enterrado un pasado escandaloso y que se apresta a una nueva existencia irreproachable, resulta más interesante. Porque ahora es como un arca cerrada, que, sin embargo, sabemos llena de explosivos. Aproximarse a él es como acercarse a un volcán. Colocarse a su lado es sentarse junto a una bomba.⁷⁷

Retana publica en 1931, bajo el pseudónimo de Carlos Fortuny, *La ola verde* (*Crítica frívola*), un ensayo sobre la novela erótica de las dos décadas anteriores:

Fortuny adopta un falso tono moral (el mismo de los antiguos prólogos y notas censorias de Retana) protestando por la mucha pornografía literaria – la *ola verde*- que hubo en España, en detrimento de la mejor literatura, desde principios de siglo XX. Y a continuación – con relato ameno y muchas citas, según dije- hace un repaso por casi todos los autores eróticos, cuya finalidad – iremos viendo- es llegar a Retana (en cuyo capítulo no se citan textos, pero sí críticas elogiosas), considerado como el mejor fruto, el más redondo, joven y moderno – por sincero y directo- de la línea que inició Felipe Trigo.

Los autores repasados son: Felipe Trigo, Alberto Insúa, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Carrere, Antonio de Hoyos y Vinent, José Francés, Joaquín Belda, Rafael Cansinos Asséns, Alfonso Vidal y Planas, Vicente Díaz Tejada, “El Caballero Audaz”, Felipe Sassone, Luis Antón Olmet, Eduardo Zamacois, Artemio Precioso y Álvaro Retana. Más un apéndice con otros *pornógrafos* distinguidos (donde se despacha contra Hernández Catá) y un “Comentario final” en el que Fortuny vuelve a Retana para declararle la única víctima real de la *ola verde*, su *víctima*, pues es el único que pisó cárcel. Cerrando el juego del guiño o de la

⁷⁷ Prólogo a *ASETB*, *op. cit.*, pp. 149-150.

famosa moralina, Carlos Fortuny sostiene que el Directorio Militar, *afortunadamente*, acabó con la *ola verde*.⁷⁸

Del año 1931 es también *La vedette de los demonios*, escrita también por Carlos Fortuny. Trata⁷⁹, con humor (dándole la vuelta a la obra de Anatole France *La rebelión de los ángeles*), de una pequeña revolución que protagonizan en el Infierno un grupo de diablos menores ante los caprichos continuos de una vedette.

En 1933 destacan *Cortesanías del nuevo régimen* y *A Sodoma en tren botijo*. La primera, publicada en Barcelona y prologada por Joaquín Belda, es la historia⁸⁰ de tres prostitutas durante los primeros tiempos de la 2ª República, que se marchan a París para ganar más dinero.

A Sodoma en tren botijo, con prólogo de Antonio de Hoyos y Vinent, retoma el tema de la homosexualidad visto ya en *Las "locas", de postín* (1919), y narra la caída en las redes homosexuales- de la aristocracia y sus *gigolós* y del espectáculo- de Madrid, de Nemesio Fuentepino, un guapo muchacho almeriense de dieciocho años. Villena⁸¹ afirma que es una novela que obedece a un giro conservador, ya que Retana retrata ese mundo –al que no renuncia a describir, sin embargo- censurándolo. Es la novela de un escritor ya en crisis. En 1933 Retana tiene cuarenta y tres años.

1.5. Encarcelamiento (1939-1948)

⁷⁸ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, pp. 75-76.

⁷⁹ Alberto Sánchez Álvarez- Insúa en el prologo de Felipe Trigo, *Álvaro Retana, Antonio de Hoyos y otros: Cuentos diabólicos*, Clan, Madrid, 2005, p.13.

⁸⁰ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, *op. cit.*, p. 78.

⁸¹ En el prólogo a Alvaro RETANA: *Las "locas" de postín y A Sodoma en tren botijo*, *op. cit.*, pp. 21-23.

Álvaro Retana pasa la Guerra Civil en Madrid, participando- como hombre de izquierdas- con la República, como moderador de la Junta de espectáculos, y colaborando también con el Consejo de Música y Teatro. Es ya un escritor de otra época que vive retirado y volcado al mundo de la revista. El año 1937 estrena una zarzuela (*Los pícaros celos*) en el teatro de Fuencarral.

Acabada la guerra es detenido en casa de Tina Jarque, una cupletista amiga suya que había huido a Portugal. Es internado, después de un juicio sumarísimo, en la prisión de Porlier, donde coincide con otros escritores republicanos, como Hoyos y Vinent, y es condenado a veinte años de cárcel. Y debió salir de allí en 1948 ó 1949. Se dice que, gracias a la intervención de Pío XII, a quien Retana había escrito, fue indultado por Franco.

Cuando sale de la cárcel ya es un escritor de otro tiempo, mucho más pobre y que ha perdido su gran público definitivamente. Vive solo en un piso modesto de la zona de Lavapiés.

1. 6. 1953. La reaparición

A pesar de que somos conscientes de que Retana en la posguerra vive apartado de su pasado esplendor y relegado por la crítica oficialista, como era de esperar, sin embargo hemos podido comprobar que nunca está inactivo y que siempre está dispuesto a publicar. Y esto, para una persona que había sido un *enfant terrible* y que había estado a punto de quizás morir en la cárcel a causa de su ideología subversiva, debía de ser algo muy importante. Publicar, aunque poco, significaba existir, ser otra vez reconocido. De ahí que, en el caso de Álvaro Retana, afirmemos que no fue del todo un

escritor totalmente olvidado o maldito, y vamos a intentar demostrarlo.

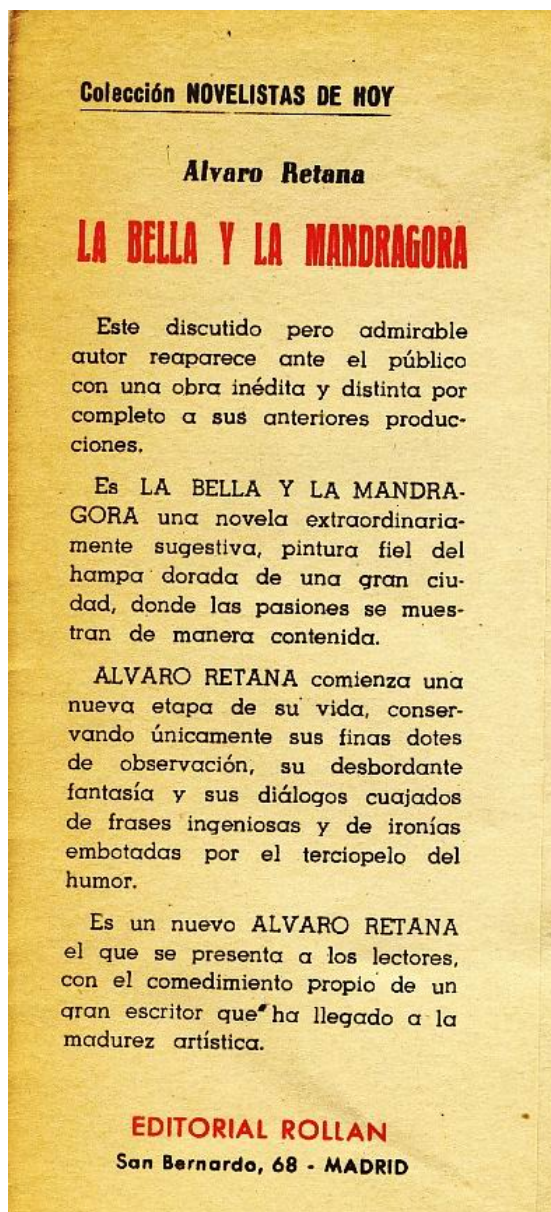


En el año 1953, cuando tenía 63 años publica la novela *La bella y la mandrágora*⁸²(Editorial Rollán, Novelistas de Hoy, 19). Como podemos comprobar en la foto (autografiada en el mismo año), Retana posa conservando ese aspecto que le había caracterizado en el pasado: pelo engominado, cejas perfiladas, gabardina, aspecto atildado, y ahora con

mascota, y bajo el brazo un ejemplar del periódico *Marca*.

Nos interesa mucho lo que la solapa de la contraportada nos dice de Álvaro Retana: vemos que Retana aparece considerado como *este discutido pero admirable autor que reaparece ante el público* y que, más adelante, *Álvaro Retana comienza una nueva etapa de su vida ... Es un nuevo Álvaro Retana ...un gran escritor que ha llegado a la madurez artística*. Y queda, asimismo puntualizado que *La bella y la mandrágora es una obra inédita y distinta por completo a sus anteriores producciones*. Es decir, que se comunica de una manera directa, vía editorial, que esta novela no tiene nada que ver con aquellas que habían contribuido a su anterior *mala fama*, ya que el nuevo Retana es un escritor *contenido* y

⁸² Luis Antonio de Villena nos da noticia de esta obra al mencionar una nota del 11 de abril de 1953 del diario personal de César González-Ruano, en la que éste comunica que Retana le había regalado la novela en el Café Gijón (*El ángel de la frivolidad...*, op.cit., p. 56).



comedido. Y que de su antiguo saber hacer sólo conserva – y esto también se recalca para que no queden dudas- sus finas dotes de observación, su desbordante fantasía y sus diálogos cuajados de frases ingeniosas y de ironías embotadas por el terciopelo del humor.

Creemos que esta opinión de la Editorial Rollán no puede ser una mejor carta de presentación para un escritor que había permanecido en la sombra y que ahora reaparece definido críticamente para ser otra vez considerado por su talento. Se lava la imagen de Retana para volverlo a colocar ante un

público lector. Y Retana sigue este juego profiláctico de la editorial porque en la primera página de *La bella y la mandrágora* aparece una cita-observación, en la línea justificatoria de siempre, del autor que corrobora lo antes señalado:

No apruebo, ni comparto, las ideas, ni conducta, de ninguno de los personajes que circulan por mis novelas.

Cada uno se comporta y expresa con arreglo a su especial psicología.

ÁLVARO RETANA⁸³

Esta observación, por otra parte, está hecha con esa inteligencia y ambigüedad que le caracterizaron desde siempre, porque, a pesar de lo que se dice en el primer párrafo, lo que interesa es lo que se dice en el último, y demuestra su valentía expresiva en saber darle la vuelta a la tortilla por el *si acaso* de la censura.

Retana en los años cincuenta sigue colaborando además con sus artículos en *ABC* con el pseudónimo de Carlos Fortuny. En enero de 1954 publica *Historia de una "vedette" contada por su perro* (*Novela de buen humor. Amenidades de la vida teatral madrileña*). En ella⁸⁴ un perrito, Chiky, narra en primera persona la vida de su dueña.



1.7. Los años sesenta.

En estos años Retana publica un librito llamado *Estrellas del cuplé* sobre cupletistas históricas reales y también, con retoques, *La Venus Imperial*, su antigua novela *El espejo de Paulina Bonaparte* (1922).

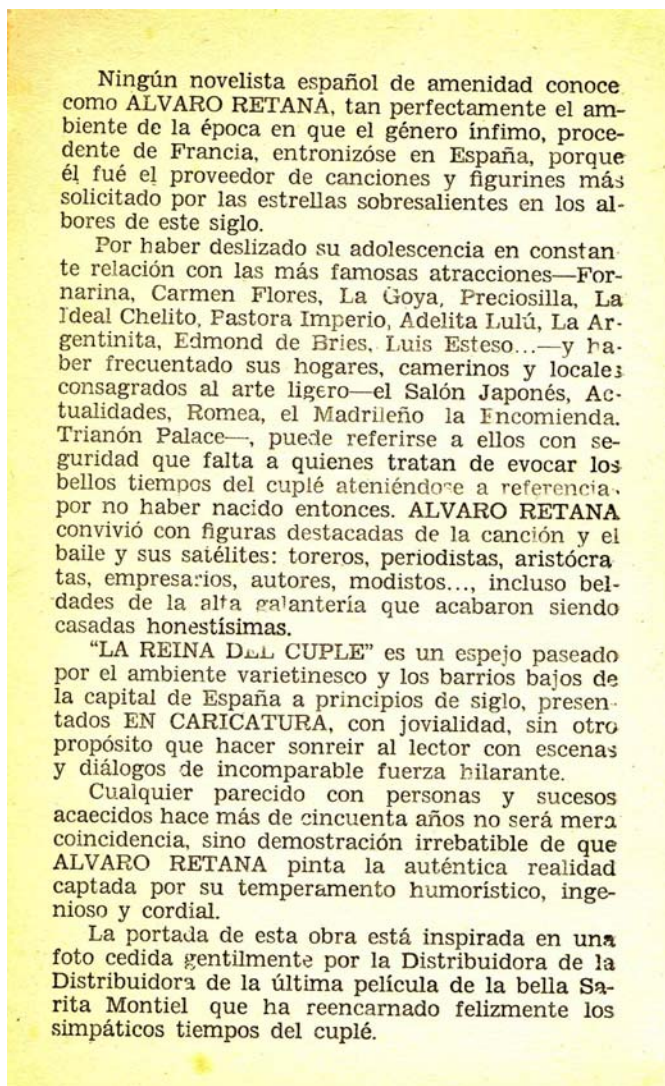
Pero destaca en 1963 *La reina del cuplé*, subtitulada *Amor-Pasión-Toros-Cabarets*. Esta obra supone una recreación del mundo de las

variedades de la *belle-époque*.

⁸³ Álvaro RETANA: *La bella y la mandrágora*, Editorial Rollán (Novelistas de hoy, 19), Madrid, 1953, p. 5.

⁸⁴ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, *op. cit.*, p. 97.

En su prólogo, Retana afirma que esta novela había sido primero un guión cinematográfico que debía de haber dirigido Juan de Orduña. Recordemos que en 1958 Juan de Orduña dirige la película



El último cuplé, interpretado por la actriz Sara Montiel. Retana narra o inventa, dice Villena⁸⁵, su competencia con la película famosa. Podemos ver también que la portada de dicha novela – se debió jugar con ese equívoco, por parte de la Editorial Tesoro de Madrid- muestra a la Sara Montiel de la película *El último cuplé*.

En 1964 Álvaro Retana publica *Historia del arte frívolo*, una magnífica colección de fotos, procedente de su archivo personal, prologada y comentada por él mismo:

en ella se repasa toda la historia del cuplé, la tonadilla y el género ínfimo. Y ya finalmente, en 1967, aparece su último libro *Historia de la canción española*, otro compendio ilustrado y comentado por el autor, de la historia de la canción madrileña desde finales del siglo

⁸⁵ *Ibid.*, p. 98

XIX hasta la época contemporánea. Se sabe que preparaba también *La Comedia en España*, un ensayo sobre el teatro ligero.⁸⁶

Álvaro Retana muere, olvidado ya, en 1970, a los ochenta años, y es enterrado en Torrejón de Ardoz, lugar en que había tenido, en su época de esplendor, una finca. Las circunstancias de su muerte no están claras. Luis Antonio de Villena dice que en aquella época se comentó que lo había asesinado un chaperero, a pesar de que su hijo le había comunicado que su muerte había ocurrido mientras intentaban robarle en su piso de Madrid.

2. La estrategia ficcional de Álvaro Retana

Álvaro Retana, como creador, es el exponente de un tipo de escritor que escribe como vive, es decir, que las vivencias de su vida privada son objeto y materia de su ficción. Retana por lo que parece no dejó escrita ninguna autobiografía como han hecho otros escritores a lo largo de la Historia literaria, pero esto no es óbice para que no sepamos de él. La fuente de información sobre su vida son sus propias obras. Retana escribe sobre lo que conoce, nos habla de su cronotopo concreto, al que pertenece como entidad histórica e ideológica. Su producción literaria – ingente- hay que verla unida a un momento histórico literario del periodo español de entreguerras en el que lo literario, en este caso la novela corta, estaba ligado al consumo popular. Álvaro Retana tenía su público fiel y a él se dirigía como muchos escritores de la época que cultivaron la llamada *novela galante*.

Fue un personaje que tocó muchos campos artísticos, además del literario al que se dedicó y del que sacó sus frutos económicos; fue

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 98-99.

figurinista, escritor de letras de cuplé, dibujante, periodista, y todo ello le creó una gran fama social y llegó a ser, como él pretendía, *el novelista más guapo del mundo*. Sus habilidades artísticas y sociales le hicieron conectar con su entorno y su identidad personal fue el producto de esa interacción entre el individuo y su contexto. Álvaro Retana se hizo a sí mismo al margen de su propia biografía, siempre confusa y alterada por él mismo cuando le convenía.

La realidad y la ficción se funden, pues, en una personalidad singular que no ha sido tratada hasta ahora como se merece. El estilo de Retana es un estilo de una época denominada en su momento *la edad de plata*⁸⁷, un estilo que se corresponde a un quehacer literario que aprovechó la libertad de expresión para decir de sí mismo y de su sociedad contemporánea. Leer a Retana supone entender una época a través de uno de sus conocedores más absolutos, incluso a pesar de la exageración o el recurso irónico del esperpento a la hora de mostrar la realidad. La novela de Retana tiene como motor ficcional la carnavalización de lo real a través de la transgresión constante para mostrar que la identidad humana puede ser ambigua y alejada de los roles sociales impuestos.

Retana se mueve biográficamente en sus obras creando nexos intertextuales entre ellas y generando lo que Philippe Lejeune llama **espacio autobiográfico**⁸⁸: la manera en que un autor diseña y concibe sus textos para ser conocido en un ámbito de recepción y mantener el interés constante. Ese espacio autobiográfico viene dado por el compromiso que el autor tiene con sus lectores y por la lectura personal que éstos hacen de su obra, en la que siempre encontrarán claves autobiográficas que se corresponden, pues, a

⁸⁷ Término de José Carlos Mainer (: *La edad de plata (1902-1930). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999.)

⁸⁸ Philippe LEJEUNE: *El pacto biográfico y otros estudios*, MEGAZUL-ENDYMION, Madrid, 1994, pp. 81-87.

una realidad extratextual. De ahí que el discurso literario de Retana sea un ejemplo claro de interferencia entre literatura y realidad.

El espacio biográfico acaba de perfilarse a través del **contrato de lectura**⁸⁹, es decir, las instrucciones de uso, de cómo ha de ser leído o entendido (prólogos, prefacios al lector, dedicatorias...), y a través de un conjunto de informaciones extraliterarias (entrevistas, publicidad...) que se preparan de forma paralela al libro, llamado éste también **paratexto**, según terminología de G. Genette, y que el lector relaciona directamente con la identidad del autor. Retana, como veremos, vive inmerso en ese quehacer y su **compromiso autobiográfico** siempre puede ser rastreado a través de señales:

- a) Opiniones personales anteriores al discurso literario y fórmulas preliminares de autojustificación (prólogos, prefacios, dedicatorias). Retana, como veremos, se justifica y excusa en algunos prólogos fingiendo moralizar, cosa que no pretende en absoluto. Esta intención pseudomoralizante la vemos en la Historia literaria en aquellos autores que, de alguna manera, tienen que hacer malabarismos ficcionales para contrarrestar la censura o la vigilancia de su época. Se justificaba Fernando de Rojas, Teresa de Jesús, Torres de Villarroel o incluso el Marqués de Sade, entre tantos otros. Son estrategias ficcionales subversivas en su sentido último, aunque su sentido de partida vaya presentado de otra manera.
- b) Los títulos y subtítulos de sus obras y su significación ideológica.
- c) Las contracubiertas.

⁸⁹ *Ibid.*, p.153.

- d) El uso de nombres propios que coinciden con el suyo o en las iniciales (Alberto Reyna, narrador homodiegético). Retana se reinventa y erige como personaje de su ficción.
- e) El uso de heterónimos identificables (Claudio Fortuny, la voz de *La ola verde*) y de pseudónimos femeninos como acto voluntario de inversión de género (Claudina Reigner, la voz que firma artículos periodísticos en revistas frívolas...).
- f) El uso del yo narrativo, propio de la autobiografía clásica (género extraliterario, según Bajtin), o de la autobiografía fingida (género de la novela) para demostrar que el escritor vive tal como escribe. Generando siempre un espacio ambiguo entre realidad y ficción en el que el lector es siempre cómplice. Que deviene un auténtico juego entre la vida privada personal y el público literario. Esto ocurre, por ejemplo, en *Mi alma desnuda* (1923).
- g) La elaboración de **novelas en clave** (roman à clef): para mostrar aquellos ambientes y personajes de la sociedad que le interesan, cambiando los nombres de éstos pero sin evitar su identificación por parte del lector. Álvaro Retana habla sobre lo que conoce y frecuenta; así el cronotopo de su novela coincide (en especial *Carne de tablado* y *El crepúsculo de las diosas*) con el de la época y es un cuadro de costumbres fiel de la sociedad española.
- h) El cuidado de su imagen personal a través de fotografías e ilustraciones, como personaje público de éxito, que le muestran según los cánones ambiguos masculinos (androginia) de la *belle-époque* española (cabello engominado, cejas perfiladas, maquillaje, gesto amanerado, pulcritud en el vestir...), tal como si fuera un artista de cine (un “Rodolfo Valentino” español).

- i) El interés por mostrar una ideología disidente, que podríamos llamar *frívola*, entendiendo por *frivolidad* una actitud vital ante la vida en contraposición a un cronotopo burgués católico y conservador. Actitud que le acarrea problemas con la ideología dominante (Dictadura de Primo de Rivera y con el Franquismo, encarcelado por delito de imprenta y acusado de pornógrafo respectivamente), debido a que paga muy caro el haber mostrado en sus novelas aspectos de su biografía personal o de los ambientes que frecuentaba, al haber abolido en sus textos el muro de la vida privada. El espacio autobiográfico se le vuelve en su contra: y el que fue famoso en una época de libertad de expresión deviene así un ciudadano de vida infame.
- j) El conocimiento y la lectura autodidacta de la literatura francesa y europea decadente de origen finisecular y de principios de siglo. Heredero de la novela naturalista de la primera generación de la novela erótica española y su vinculación con la ideología *subversiva* de los novelistas de su generación.

En mi trabajo de investigación (*Estrategias de la ficción*, 2003) de mi doctorado de Estudios Románicos e Hispánicos tuve la oportunidad de analizar una obra de Reinaldo Arenas, *El color del verano*, y pude demostrar su carácter polifónico y subversivo desde el punto de vista de la teoría crítica bajtiana. En esta obra se hace evidente en todo momento, como eje vertebrador estructural-significativo, el concepto de **carnevalización** de la realidad para subvertir ideológicamente un orden monológico que se corresponde a un momento sincrónico de la historia de la Cuba de Fidel Castro. Arenas nos muestra esa Cuba a través de un lenguaje simbólico –

no deja de ser su novela un *roman à clef*- cuya característica más evidente es describir unos personajes, unos ambientes y unas situaciones personales e históricas a través del espejo cóncavo del esperpento. Subvertir lo real a través de la palabra para crear un mundo posible ficcional cargado nuevamente de ideología, esta vez ya disidente con el orden establecido, es la estrategia creativa que caracteriza el discurso de Reinaldo Arenas. Y es también una estrategia que se hace evidente en otros textos de otros autores que parten de una identidad personal⁹⁰ e ideológica marcada por la homocidad. Es el caso también del escritor de *novela galante* Álvaro Retana (1890-1970).

Álvaro Retana, al igual que Arenas, fue homosexual y como el cubano parte de una estrategia ficcional marcada por un uso particular de la palabra, entendida ésta, desde el punto de vista bajtiano, como posibilidad significativa subvertiva. La producción novelística de Álvaro Retana hay que situarla en un momento histórico literario español muy interesante y poco estudiado por la

⁹⁰ En nuestro estudio *Estrategias de la ficción* habíamos hecho notar que el homotexto – en este caso la novela de autores homosexuales- tenía como una de sus características básicas el empleo de materiales extraliterarios procedentes de la biografía del autor, el caso de Arenas o de Retana son ejemplos evidentes. Estamos ante una técnica ficcional que mezcla vivencias personales unidas a un cronotopo concreto con asuntos novelescos. El homotexto (de Arenas o de Retana) nunca podrá ser totalmente una autobiografía fingida y estará más cerca, en su sentido último, de lo que Bajtin llamó *géneros extraliterarios*, es decir, la biografía personal o el libro de memorias. Y este quehacer ya supone una estrategia ficcional genuina que nos conecta con un espacio y un tiempo concretos y una peripecia personal; y al decir personal nos referimos tanto al autor como a su entorno inmediato y social, indesligable de él mismo. Lázaro de Tormes o Estebanillo González son entes de ficción y no escribieron su autobiografía; en cambio en las obras de Arenas o de Retana, muchos de sus personajes son clavados a sus autores. Asimismo en las obras de estos autores y entre ellas, respectivamente, se establecen rasgos de intertextualidad constante, porque el material autobiográfico está a veces reelaborado e incluso repetido y se consolida como eje estructurador y ficcional. En este tipo de discursos literarios la dialogía se establece a través del diálogo irónico y constante del autor consigo mismo y con el entorno, y el mundo ficcional que aparece es la resultante de un intenso juego de espejos donde todo es posible, y en el que la palabra se utiliza como vehículo de una disidencia.

crítica literaria y fecundo en el llamado género de la novela corta ⁹¹, que tuvo su máximo esplendor en las primeras dos décadas de del siglo XX y que hubo de enfrentarse con la censura de la Dictadura de Primo de Rivera.

La *novela galante* de Retana es la heredera del tono erótico iniciado por Felipe Trigo y continuadora, en algunos aspectos, de la de Antonio Hoyos y Vinent o Joaquín Belda, entre otros, y muestra, a través de un cuadro de costumbres los ambientes bohemios y decadentes del mundo de la aristocracia y de la farándula artística (especialmente de Madrid y Barcelona) ligada al mundo del cuplé, siempre unido todo ello al material autobiográfico del escritor, a la manera de la estrategia de la novela de origen picaresco que usa *ad nauseam* el material extraliterario, constante ésta vertebradora ficcional de toda su obra. En la obra de Retana hay que destacar la presencia constante de personajes transgresores, entre los que el joven ambiguo (*guayabo*) y la mujer galante madura o joven (las *tobilleras* y las *divettes*) destacan sobremanera. Todo ello elaborado a través de un estilo marcado siempre por un lenguaje fluido y sin moralina ⁹², y que muestra una ideología hedonista ante el hecho de vivir.

⁹¹ Hay que considerar a la *novela galante* como directa heredera de la *novela decadente* decimonónica y modernista (de origen simbolista y naturalista) que se escribía en Francia – con gran éxito popular- y hablaba, sobre todo, de la depravación moral y de lo que la burguesía entendía por vicio.

⁹² Los prólogos o los *A modo de prólogo* de Retana en los que él a veces indica que no pertenece al mundo que describe, son más bien excusas ficcionales fingidas, fruto de una ironía refinada y burlesca, más que voluntarias detracciones morales. En el fondo, Retana es un *frívolo*, lo que se entendía por *libertino* desde el punto de vista sadiano.

2.1. El imaginario simbólico desdichado

Los homosexuales, como escritores y creadores, han sabido enfrentarse la mayoría de las veces contra la cultura oficial de una manera clara y subversiva. El creador homosexual, en su calidad de ser infame, ha sido capaz, como lo hizo por ejemplo Sade en su época, de mostrar el mundo de la diferencia como algo propio y no ajeno. Pero esta descripción y análisis humano de **la otredad** ha sido hecha sin ningún tinte idealista que maquillara **esa realidad otra**. Álvaro Retana, como otros escritores homosexuales, muestra su realidad con mucha valentía, siendo consciente de que su discurso es un discurso de los excluidos, de los marginados, de los no gratos a la visibilidad pública; y su discurso, cargado de un simbolismo necesario, parte de mostrar **la cara oculta** de los seres humanos tal como es, sin tapujos ni eufemismos. No es un discurso burgués basado en la doble moral, es un **discurso desdichado**, en la medida que tiene que re-escribir, con un nuevo código significativo, el sentir de lo que ha estado prohibido por norma; y es un **discurso desdichado** porque es consecuentemente diairético en el orden de lo simbólico. El escritor homosexual ha tenido que luchar denodadamente en el régimen simbólico diurno, utilizando sus símbolos y transformándolos(caricaturizándolos o carnavalizándolos, como veremos) para darles una nueva visión significativa. El **ser infame** se rebela y socava los cimientos del imaginario simbólico de su entorno cultural para demostrar que lo real es algo plural, sometido al cambio y en el que cabe también la representación, tan ingrata para algunos, del vasto dominio de **la sombra**.

Cabe decir, sin embargo, que Álvaro Retana es un hombre que gozó de la simpatía de sus contemporáneos porque en ningún momento se consideró, como les ha sucedido a otros escritores homosexuales,

como *maldito*. A él el oprobio y el olvido le sobrevino con la Dictadura de Franco. Retana utiliza la ironía y el humor para mostrar, carnavalizado, el mundo de los homosexuales de Madrid al que él estaba vinculado, hecho que se evidencia en sus novelas más significativas, entedidas éstas como discursos homoeróticos y ya de una manera definitiva, como es el caso de sus novelas *Las "locas" de Postín* y *A Sodoma en tren botijo*. Siendo, asimismo, el tema de la homocidad recurrente en la mayoría de sus novelas (la homosexualidad masculina y femenina), indicando con ello que su sociedad era mucho más permisiva y tolerante con algunos iconos cinematográficos ambiguos, por ejemplo, y con la mayor libertad que gozó la mujer.

El imaginario simbólico de Álvaro Retana más que desdichado tendría que ser considerado bajo la óptica de lo esperpéntico, y de la falsa moralización. Retana, cuando moraliza, lo hace a través del doblete de la ironía, porque nunca se lo cree, es un Arcipreste de Hita moderno. Juega a ser un niño bueno, incluso arrepentido, para confundir a la censura. Y su maniqueísmo moral, cuando está presente, es siempre ambiguo, es un juego de máscaras. Y el humor es su más hábil coartada ficcional.

2.2. El discurso de la homocidad como objeto de la Teoría Literaria moderna

La novela, como género literario siempre sometido a cambios y a revisiones ficcionales, es el campo de cultivo abonado para demostrar que la estrategia singular homosexual está presente desde hace décadas. La novela homosexual es por ello la más moderna de su

género histórico y representativa de la nueva literatura que se escribe en nuestros días.

Este hecho nos hace volver la vista atrás y ya es hora de revisar los antiguos textos referentes del discurso homosexual. Cabe por ello *re-escribir* a los clásicos homosexuales y tenerlos en cuenta. Sus estrategias supusieron un malabarismo ficcional porque aún tenían demasiado cerca el siglo XIX (Proust, Wilde, Lorrain, Hoyos y Vinent, Gide, Genet, Cocteau, Kavafis, Virginia Woolf, Henry James, Lawrence, Forster, Lorca, Cernuda, Gil de Biedma, Terenci Moix, etc.).

Para ello creemos que es tarea urgente de la Teoría Literaria el analizar los mecanismos ficcionales y simbólicos de una subjetividad que hasta ahora ha sido disidente y al mismo tiempo considerada como un producto de una ideología perversa. Es necesario un nuevo enfoque crítico⁹³ que tenga en cuenta las realidades gays y lesbianas actuales (o las de un escritor como Retana en su época) como respuesta creativo-combativa a la construcción tradicional que se ha hecho de la homosexualidad. Este enfoque tendrá que tener en cuenta las siguientes premisas:

a) Desde el siglo XIX se ha llevado a la práctica una epistemología homo dirigida ya que el régimen de género patriarcal establece una impuesta dicotomía de roles como forma de control político. Los argumentos de esta epistemología homófoba son pseudocientíficos.

b) Cualquier iniciativa de la representación homo se evita haciendo desaparecer cualquier referente que pueda estructurar a la

⁹³ Especialmente en el ámbito hispánico y europeo(de las culturas mediterráneas) en el que hay un atraso evidente con respecto a los avances reivindicativos y teóricos que se dieron en Estados Unidos a partir de los setenta.

colectividad. Los clásicos son depurados. Hay censura oficial y ocultación.

c) La realidad homosexual deviene así una realidad alienada, sin historia y sin discurso.

d) Los artistas y creadores reaccionan a este abuso a través de la creación de un imaginario *desdichado* críptico.

e) El homosexual es visto como un personaje trágico en muchos modelos literarios y cinematográficos porque es la forma que la sociedad más acepta, por aquello de que *quien mal anda mal acaba*.

f) Hay autores y autoras que reaccionan a la represión de la ideología patriarcal dominante y su discurso se aleja de la máscara y de la sublimación esteticista. Muchos de ellos son perseguidos en regímenes totalitarios (Retana lo es Durante la Dictadura de Primo de Rivera y la de Franco) o boicoteados por los mass-media oficiales.

g) Muchos de estos autores(Álvaro Retana, Reinaldo Arenas, Truman Capote, Pedro Lemebel, Terenci Moix, Edmund White, Gore Vidal, etc.) se sirven de un enunciado singular: **el discurso autorreferencial**:

g1) Este tipo de discurso tiene un soporte real, ya que parte de una materia biográfico-histórica ficcionable. Esta estrategia consolida la esencia del individuo, puesto que el lenguaje es un sistema semiótico que personaliza también al individuo homosexual y le hace adquirir su naturaleza de ser social.

g2) El discurso autorreferencial considera al homosexual como individuo histórico. A partir de ahora, con estos enunciados que entran en el ámbito de lo público, la sociedad ya no puede negar la realidad a ciertos comportamientos y actitudes ante la vida, ni puede hostigarlos ni considerarlos invisibles.

g3) Como la mayoría de textos culturales, el discurso homosexual se ha de concebir como el resultado de una praxis cultural y la

consecuencia de una ordenación semiótica de un sentido y de un significado que le es inmanente; por ello pertenece a una realidad social y deviene un mundo posible con sus leyes interpretables(imaginario homosexual) hermenéuticamente.

g4) En muchos casos, se crea un mundo contrario a la realidad empírica(la sociedad-cultura vigente) y subversivo que da pie a la aparición de una nueva realidad que había permanecido en estado latente(es el ejemplo claro de *El color del verano*, de Reinaldo Arenas y también de la obra de Álvaro Retana).

g5) El discurso autorreferencial homosexual, como producto o constructo perteneciente a un individuo que se relaciona con un tiempo histórico concreto, es un producto social, una manifestación cultural, y un discurso más de los muchos que conforman una cultura en mayúsculas. A partir de ahí, no hay que ver a ese discurso como un resultado de una realidad alienada, sino como un enunciado situado en un ámbito cultural plural.

h) La gran tragedia de la individualidad homosexual se podría resumir en la siguiente expresión de Reinaldo Arenas: *No existo y sin embargo padezco mi existencia*(*El color del verano*, p. 301). No existo para la sociedad que me ha relegado en su régimen sexual patriarcal, pero padezco mi existencia(como *pathos* kierkegaardiano), porque mi esencia negada se hace presencia a causa de la desdicha del oprobio y el hostigamiento ideológico. Retana muestra *su mundo otro* con valentía, aunque use la máscara del reaccionario porque lo exige el guión.

i) Hay que dejar de hablar de homosexualidad – Retana la nombraba como tercer sexo- (término obsoleto y decimonónico) y hay que plantear lo que es **la homocidad** desde todos los ámbitos del saber. El hombre gay y la mujer lesbiana han dejado de ser seres infames

para devenir, por derecho, individuos presentes y visibles ontológicamente en la sociedad, la política y la cultura modernas.

Álvaro Retana es un referente a tener en cuenta y esto nos ha motivado desde un principio en nuestro trabajo de investigación, el mostrar, como diría Ortega, un hombre ligado a su circunstancia y a su vocación. Y que luego fue simplemente olvidado, porque su voz no encajaba en la sinrazón de una época totalitaria que sustituyó a un período de entreguerras de la Historia literaria caracterizado por el espíritu crítico y la libertad, casi sin límites, en el ámbito artístico de la novela.

II. LAS NOVELAS DE AMBIENTE CUPLETERIL

Tomamos de Luis Antonio de Villena la etiqueta de “novelas de ambiente cupleteril “ para referirnos a *La carne de tablado* (*Escenas*



pintorescas de Madrid de noche) de 1918 y a *El crepúsculo de las diosas* (*Escenas alocadas de la vida galante*) de 1919. Villena afirma que consciente o inconscientemente, Retana no tardó en comprender que hablar del mundo que mejor conocía – el de las variedades y el espectáculo- podía ser el gran filón para su talento. Además, una novela que hablara de la actualidad más frívola y más inmoral pediría por lógica un

estilo más ágil, más directo – muy vivaz-, con algo de crónica periodística. Un nuevo realismo, galante, más que naturalista, aunque no del todo ajeno al tono oscuro y duro del naturalismo habitual.⁹⁴

Ambas novelas, junto a *Ninfas y sátiros* (*Escenas pintorescas de Madrid de noche*) también de 1919, forman parte de una trilogía, como el propio autor **nos indica en el prólogo de *El crepúsculo de las diosas*:**

⁹⁴ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura...*, op. cit., p. 39.

Tengo el sentimiento de ofrecerte una de mis más divertidas y peligrosas novelas, aunque, por fortuna, no es la última. Estoy sinceramente arrepentido de haberla escrito; pero si la publico es para coronar de una manera brillante y definitiva ese tríptico que inicié con *La carne de Tablado*, que proseguí con *Ninfas y sátiros* y que termina con el presente *CREPÚSCULO DE LAS DIOSAS*.⁹⁵

Hemos creído oportuno analizar dos de las tres novelas, ya que *Ninfas y sátiros* incide en lo expuesto en *Carne de tablado* y cuya calidad literaria no supera. Nos centraremos en *LCDT* y *ECDLD* porque ambas son dos documentos de la época centrados en dos capitales importantes españolas, como son Madrid y Barcelona, en



las que Retana residió y trabajó para espectáculos del género ínfimo.

Ambas novelas (largas) conforman un hito en la obra del escritor y lo muestran como un gran conocedor de los ambientes artísticos que frecuentó y en los que se ganó una merecida fama de compositor de letras para cuplés y espectáculos de revista, y como figurinista y diseñador escenográfico. *La*

carne de tablado con *El crepúsculo de las diosas* configuran una matriz ficcional (la temática del mundo del género ínfimo) que no le abandona nunca, y que llega a tener sus últimos frutos en la década

⁹⁵ Álvaro RETANA: *El crepúsculo de las diosas* (*Escenas alocadas de la vida galante*), Biblioteca Hispania, Madrid, 1919, p. 7.

de los sesenta con la novela *La reina del cuplé* (1963). Estas dos obras, junto con *Las "locas" de postín* y *A Sodoma en tren botijo*, otras dos novelas maestras de su quehacer literario, pueden considerarse ejemplos interesantes a tener en cuenta dentro del panorama de la narrativa española de las primeras décadas del siglo XX, ya que Álvaro Retana logra superar la influencia del naturalismo decimonónico e inaugura una nueva forma de entender la novela, consolidando el género a través de una moderna, vivaz y genuina novela costumbrista. Estas cuatro novelas, pues, colocan a Álvaro Retana entre los autores más importantes de la novelística galante de entreguerras.

Antes, sin embargo, de adentrarnos en el estudio de *LCDT* y *ECDLD*, nos ha parecido interesante el hecho de rastrear en la Historia Literaria europea anterior -e incluso la española-, el origen de un prototipo femenino que, en Retana, va a ser un arquetipo literario de su novelística de ambiente cupleteril: la mujer artista del espectáculo frívolo, cuya identidad social aparece como algo necesario, marginal e inevitable a la vez.

1. Los antecedentes literarios de la terrible belleza. La mujer marcada por el régimen diurno

Al final de *Ana Karenina* (1874-1877), la madre del que fuera amante de Ana Karenina, la condesa Vronsky, afirma que ésta fue una mala mujer que, con su actuación, se había perdido a sí misma y a dos excelentes personas, su marido (se refiere a Karenin) y su hijo (el conde Vronsky), más adelante opina que la muerte de Ana ha sido la propia de una mujer sin religión⁹⁶. De todos es conocido el final trágico de la novela: una mujer adúltera que, despiadada después de ser

⁹⁶ León TOLSTOI: *Ana Karenina*, ORBIS-FABBRI, Barcelona, 1990, p. 671.

abandonada por su amante, cambia su extremo amor por odio y decide acabar con su vida bajo las ruedas de un tren. Actúa amargada, es cierto, pero condicionada por la sociedad en la que vive, su adulterio la ha colocado en la lista negra de las transgresoras: ha sido una mala esposa y una mala madre a los ojos de la sociedad. Antiguamente a una mujer así se la lapidaba hasta morir, en el siglo XIX y mucho después se le hacía la vida imposible y se la condenaba al oprobio de ser infame. El suicidio de Ana Karenina supone un castigo; y aquí el **símbolo catomorfo de la caída**, del pecado de adulterio, va unido a la muerte, a la destrucción. Porque Ana Karenina, al ser rechazada por su amante, ya había muerto psíquicamente, la peor de las muertes en el régimen diurno de lo simbólico. Ana Karenina es una "mujer sin religión", es decir, ha mancillado el buen nombre de dos hombres, el marido y el amante, ha atentado contra su propia vida en contra de las leyes divinas. Como mujer ha desafiado la ley patriarcal, y no se la ve como víctima, aunque lo sea, sino sólo en su categoría infame, una mala mujer. La falta de piedad de la condesa Vronsky para con ella resume la ideología patriarcal de las sociedades occidentales del siglo XIX, en las que la mujer sólo debía ser la esposa intachable y la madre procreadora y cuya vida sólo pertenecía al ámbito doméstico y recluido de la casa y la familia. Una madre y una esposa entendidas como positivas en el ámbito simbólico del régimen diurno.

Todo aquello que es femenino y se escapa del control patriarcal es considerado pues fatídico, imposible de domesticar⁹⁷. Significa el infierno en el mundo y es lo opuesto a la figura arquetípica de la Madonna. Los románticos coquetearon con la mujer al describirla en su faceta de ángel y demonio, sentían un placer estético morboso por los seres marginales y allí situaron la figura de la mujer que los mitos

⁹⁷ Hans MAYER: *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Taurus, Madrid, 1999, p. 33.

clásicos y bíblicos ya habían definido como maligna(Gorgona, las sirenas y ondinas, Medea, Salomé, Dalila, Jezabel...); las leyendas románticas de Gustavo Adolfo Bécquer(*El rayo de luna*, *Los ojos verdes*) se nutren de ese tipo de mujer idealizada pero perversa, asociada a la luna y a las aguas turbias, desde el punto de vista simbólico de la mujer nictomorfa. Es una mujer misteriosa a la que el hombre romántico no sabe eludir:

La noche comenzaba a extender sus sombras, la luna rielaba en la superficie del lago, la niebla se arremolinaba al soplo del aire, y los ojos verdes brillaban en la oscuridad como los fuegos fatuos que corren sobre el haz de las aguas infectas... "Ven..., ven", estas palabras zumbaban en los oídos de Fernando como un conjuro... "Ven...", y la mujer misteriosa le llamaba al borde del abismo, donde estaba suspendida, y parecía ofrecerle un beso..., un beso...

Fernando dio un paso hacia ella..., otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió el pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre.

Las aguas saltaron en chispas de luz, y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose hasta expirar en las orillas.⁹⁸

Ese tipo de mujeres vuelven a estar de moda a título de **femme fatale** al comenzar el siglo XX, especialmente en la estética femenina de la **belle époque**. Muchas de ellas se las ha de considerar como reveladoras⁹⁹ o **iniciadoras sexuales de lo masculino** a las que se permite exclusivamente la lubricidad o la promiscuidad, es decir, el goce del placer sexual, desconocido o no recomendado a la esposa

⁹⁸ Gustavo Adolfo BÉCQUER: *Leyendas*, S.A. de Promoción y Ediciones(Grandes genios de la Literatura Universal, 17), Madrid, 1983, p. 133.

⁹⁹ Lily LITVAK: *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1979, p. 199.

madre de familia. Pero esa tolerancia de principios de siglo XX, no se da en el siglo XIX, la sociedad burguesa proyecta todas sus frustraciones¹⁰⁰, a pesar de que se mantiene bajo una doble moral, sobre las mujeres transgresoras o perversas, o simplemente sobre aquellas que se rebelan(Karenina o Bovary). Además se asocia la perversión o la prostitución a las clases sociales populares y son ese tipo de mujeres las que inoculan las enfermedades venéreas(sífilis)a los hombres(Naná). La medicina y la psiquiatría son aquí las grandes aliadas de la ideología patriarcal y las que se encargan de buscar la causa de la enfermedad: el hombre cae en ella porque la mujer "caída" es una enferma física y psíquica. Aquí mujer y sexualidad van unidas para generar un **tipo característico de identidad femenina**: la mujer que no procrea(en el ámbito del matrimonio) es una enferma, una lacra social y es marginada por la conciencia masculina. Es una mujer opuesta al héroe diurno y a quien éste debe someter y vencer como Edipo, Perseo o Ulises hicieron con la Esfinge, Medusa o las Sirenas: todo ello símbolo de una lucha diáirética entre el Bien y el Mal, que ha conllevado a la animalización de la mujer a través del mito. El hombre depende de la mujer para procrear pero al mismo tiempo censura la sexualidad femenina desde tiempos remotos porque teme lo que considera incontrolable(la naturaleza); y así la mujer deviene, frente a lo Uno(la cultura, la superioridad falocéntrica), el receptáculo proyectivo de lo más temido, es decir, lo instintivo, lo inconsciente. La mujer transgresora pertenece al mitologema de Lilith: la que posee el Saber, los poderes mágicos de la naturaleza, asociada a la serpiente(**símbolo teriomorfo** archiconocido), representación de la perversidad y de la sensualidad.¹⁰¹

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 200-205.

¹⁰¹ María Asunción GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ: *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pp. 26-29.

De esta manera la mujer transgresora queda reducida solamente a un cuerpo, **un cuerpo infame** y así es vista dentro del régimen simbólico diurno con todos sus **atributos nictomorfos**(mujer fatal, perversa y corruptora de lo masculino) y **catomorfos**(receptáculo del **pecado, enfermedad**, venta del cuerpo por **dinero**, mujer sin religión, **muerte en el parto** al engendrar fuera del matrimonio, proclive al **suicidio**) y deviene así un **ser infame**, al que se le niega toda participación en el poder(lucha diurna) y su visibilidad pública(honestidad diurna destinada a la esposa). Es una mujer temida porque representa "lo otro", lo que la sociedad burguesa oculta y no quiere asimilar como propio, y lo que se teme deviene altamente peligroso¹⁰². La mujer transgresora es una **subclase de mujer**, siendo la mujer, en la ideología patriarcal decimonónica, algo opuesto al hombre y situado por debajo de él en la sociedad. Porque se cree erróneamente que el **arquetipo del ánima**¹⁰³ (referido al saber y a la creatividad psicológica) es una prerrogativa exclusivamente masculina. Pensemos que, como afirmaba Simone de Beauvoir, la mujer en las sociedad patriarcal occidental sigue siendo exclusiva "propiedad"(botín) del hombre y al mismo tiempo mitologema de su "perdición"¹⁰⁴.

Y la literatura realista burguesa, en el género de la novela, está plagada de mujeres que luchan diáiréticamente por encontrar su lugar, pero a las que no se les da, como veremos, ninguna posibilidad para encontrar su identidad. Es una mujer vista desde el punto de vista masculino, a la que se hace volar pero a la que luego se deja caer en picado sin ningún tipo de remisión. La hiperbolización de esa forma de

¹⁰² Michel FOUCAULT (*La evolución del concepto de "individuo peligroso" en la psiquiatría legal del siglo XIX*) en *Estética, ética y hermenéutica* (Obras esenciales, v. III), Paidós, Barcelona, 1999, pp. 36-58.

¹⁰³ James HILLMAN: *El mito del análisis*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000, p.70.

¹⁰⁴ Hans Mayer, *op. cit.*, pp. 35-36.

ver a la mujer tendrá sus más altas consecuencias en la novela naturalista en la que alguna de sus protagonistas será la prostituta infame condenada a un fin trágico.

El naturalismo, como movimiento exagerado surgido del realismo, intenta justificar científicamente las desigualdades entre los seres humanos, y esto pasa en toda Europa. Los marginados, los seres asociales, son explicados a la luz de la ciencia: el determinismo genético-biológico y brutal. Se explica por qué hay individuos diferentes a través del método científico. El positivismo coloca etiquetas y acaba por fomentar la diferencia entre los ciudadanos; esta actitud ideológica¹⁰⁵ es la que acabó con los avances humanistas de la Ilustración sobre la igualdad ontológica y política.

Y haber hecho coincidir la sexualidad o la condición sexual de un individuo con su identidad es un mal casi atávico del que todavía en nuestros días estamos pagando las consecuencias. Este planteamiento tan estricto sobre la identidad tiene que ver con el **error freudiano**¹⁰⁶ de creer que la sexualidad se limitaba únicamente a la sexualidad física; de ahí que el concepto freudiano de genitalidad plena sea una descripción del instinto sexual percibido solamente a través del arquetipo del Padre. Y esto tiene además otra explicación porque *las representaciones psíquicas, para ambos sexos, se han configurado en referencia a un orden simbólico falocéntrico, construido con base en la primacía de la visión y la sexualidad masculina. Tal orden ha traducido/consolidado en un sistema de interpretación binario jerarquizado y en una organización social de tipo patriarcal, donde el hombre se ha ubicado como Sujeto.*¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 90-94.

¹⁰⁶ James HILLMAN: *op. cit.*, p. 81-82.

¹⁰⁷ María Asunción GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ: *op. cit.*, p. 13.

En Occidente ha prevalecido la fuerza epistemológica del régimen diurno del imaginario simbólico y esto ha afectado a la definición de la identidad del ser humano. Quizá sea en el ámbito literario donde podamos rastrear dichas influencias de lo simbólico. El hombre y la mujer, como seres representados en los mundos posibles literarios, serán descritos y definidos de acuerdo a ese régimen simbólico. Ser hombre o mujer ha sido una construcción política acabada de acuñar en el siglo XIX. Y como veremos, y sabemos, hasta muy poco ser hombre o mujer era algo diferente desde el punto de vista ontológico y epistemológico. Cualquier disidencia a estos dos roles institucionalizados por el régimen patriarcal diurno¹⁰⁸ eran estigmatizados, demonizados y condenados a la invisibilidad. Así nacieron los seres infames¹⁰⁹ y poblaron la sociedad y las obras literarias. Porque la literatura, a pesar de prohibiciones e integristas, se ha encargado siempre de mostrar lo que había, fuera para ser entronizado o denostado. Y todo ello también se ha mostrado a través, como decimos, de lo simbólico: habrá *imaginarios* característicos para mostrar *identidades*¹¹⁰, como también nuevos planteamientos modernos de lo simbólico en literatura. Todo ello tiene que ser visto con unos nuevos ojos, ya que lo *simbólico* no es un compartimento significativo cerrado; al contrario, el símbolo y sus relaciones estructurales antropológicas son algo dinámico y en constante proceso interpretativo: el símbolo, como la palabra, son *signos* que siempre

¹⁰⁸ Nuestro análisis mitocrítico sigue en todo momento el estudio de Gilbert DURAND *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1981.

¹⁰⁹ El concepto de **ser infame** está tomado de Michel FOUCAULT (*Estética, ética y hermenéutica*)(Obras esenciales, v. III, Paidós, Barcelona, 1999).

¹¹⁰ La identidad desde el punto de vista simbólico también ha de contener "lo otro" y no considerarlo como ajeno. El régimen simbólico diurno ve "lo otro" como una amenaza; pero con otra interpretación o estructura simbólica(el régimen nocturno sintético)"lo otro" también pertenece a uno mismo y eso- ese conocimiento del ser-hace posible que una identidad sea y pueda dialogar consigo misma y pueda trascenderse y encontrar su lugar en un contexto.

dialogan y están continuamente dispuestos al cambio y al análisis histórico. Son herramientas mentales de la interpretación de lo real, y aquí lo real ha de leerse como algo sujeto a la variación constante. Quizá, en esta última interpretación de lo real entendido como cambio, hayamos sido más orientales que occidentales, pero no nos arrepentimos en absoluto de nuestra afirmación: Occidente necesita replantearse hemenéuticamente lo que es la realidad para llegar a ser más creativo desde el punto de vista humanista y democrático, aunque, para ello, deba de interpretarse nuevamente su *imaginario simbólico*; o por lo menos explicarse *de otra manera*: incluyendo y asimilando, en su régimen simbólico, *lo otro, lo que ha rechazado hasta ahora como ajeno*. O, tal vez, renunciando para siempre a *moverse* únicamente en el régimen simbólico diurno.

1.1. Naná, la mala actriz que deviene prostituta infame

Hemos argumentado cómo la literatura realista y naturalista europea finisecular creó un personaje femenino y transgresor como alternativa al papel que la mujer ostentaba en la sociedad patriarcal, de madre y esposa intachable y sometida al varón. En este caso alternativa no significa un nuevo modelo de mujer posible, sino un caso humano para taxonomizar, analizar y mostrar como peligroso para las buenas costumbres burguesas. Se crea un rol de mujer infame asociado al adulterio, a la prostitución y a la enfermedad. Ese tipo de mujer es considerado como un peligro para la salud del varón. La prostituta propaga las enfermedades de todo tipo, y es en sí, moralmente, un ser degenerado. Los escritores se recrean en la muestra de este tipo de mujeres con la finalidad profiláctica de prevenir. El castigo social, la enfermedad y la muerte son los finales predestinados para la mujer infame. Se muestra la belleza femenina asociada a algo terrible. Esto es fruto del desconocimiento de la fisiología, psicología y de la sexualidad femenina, y de los prejuicios

ancestrales que se iban arrastrando de lo femenino. La mujer sigue siendo la gran desconocida y su papel queda relegado a un instrumento para la propagación de la especie.

Pero es un objeto codiciado sexualmente en el imaginario masculino, que a través de la mujer infame consigue, por medio de la doble moral, sublimar o explicar su deseo. Se crea así una mujer objeto que no tiene nada que ver con la madre o la esposa. La prostituta es el medio a través del cual el varón puede realizar sus fantasías eróticas, y este hecho la hace ya inservible como un individuo social. La identidad de la mujer infame está vacía de contenido moral porque ha sido elegida como destinataria, dentro de un sistema epistemológico nominalizado negativamente, de la sexualidad erótica (no procreativa), que es la que no existe- o no se permite- dentro del matrimonio burgués. La prostituta ejerce su identidad a través de su cuerpo y a quien sólo se le permite conocerlo para dar satisfacción al varón. Y ese conocimiento sexual, aunque necesario para el varón, es considerado peligroso; ya que la mujer que conoce su sexualidad puede ser una mujer rebelde, difícil de controlar, insensata, voluble, caprichosa. Y mostrar a ese tipo de personajes literarios sin ningún tipo de estigmas o castigos para la transgresión era algo que no era posible para la época.

La novela paradigmática finisecular sobre lo que hemos venido en llamar la belleza terrible es, sin lugar a dudas, **Naná de Émile Zola, publicada en 1880.**

Ana Copeau es Naná, un personaje de la saga de *Los Rougon Macquart*, a la que Zola hace nacer en 1851 en su novela *La Taberna*, Hija de Gervaise y de Copeau y hermana de Étienne, protagonista de *Germinal*. Nana es pues una prostituta que, por origen, pertenece a un estrato social popular de la Francia del Segundo Imperio. Émile Zola es un escritor burgués y un intelectual

de la misma época. Entre Zola, el autor, y su personaje femenino, Naná, se establecen coqueteos y rechazos. Leyendo *Naná*, nos damos cuenta de que esa mujer-personaje se nos muestra como una hembra cuya arma poderosa de dominio es su sexualidad. Anna Copeau es vista como la representante de un tipo determinado de sexualidad y su identidad queda reducida precisamente a esto: Naná es una bestia sexual. Y es descrita por Zola siempre aquejada de una *fêlure* sexual extrema, se la relaciona asimismo con el comportamiento de una alcohólica e incluso capaz de tener relaciones homosexuales (con su amiga Satin).

Esta etiqueta queda ya prefijada sólo comenzar la obra: Naná **es una mala actriz, una torpe cantante de opereta, pero que tiene un cuerpo que enardece a su público**, que conecta con ella a través de la sombra, de la parte oscura, de aquello que la sociedad burguesa oculta en estado siempre latente. De ahí que el teatro donde actúa Naná sea llamado por el autor lupanar. Lupanar o prostíbulo o casa de lenocinio, o como queramos llamarle, porque este **espacio simbólico**- también claustrofílico- es un espacio donde se permite que el *instinto oculto* (masculino) pueda salir a flote.

En este caso, desde un punto de vista simbólico, Naná es concebida como **una bacante, una hembra dionisiaca**, el intermediario entre el mundo de lo físico y de lo mental, de la razón y los sentidos. La atmósfera que se crea en el teatro mientras, en tres horas, se lleva a cabo la representación de la opereta *La rubia Venus*, es una atmósfera enrarecida, casi viscosa-**gliscomorfa**-, llena de sudores, olores, humos y sensaciones a flor de piel; un estado casi de vigilia que sume a los espectadores al **sagrado rito de la carne**, como si se tratara de una fiesta pánica, orgía de los sentidos:

Hacía tiempo que el público de un teatro no se había revolcado en tan irrespetuosa necedad.(...)

Un estremecimiento recorrió la sala. Naná estaba desnuda; desnuda, sí, con una tranquila audacia, segura de la omnipotencia de su carne. Una sencilla gasa la envolvía; sus hombros redondos, su seno de amazona, cuyos sonrosados pezones se mantenían erguidos y rígidos como puntas de lanza, sus anchas caderas que se movían en voluptuoso balanceo, sus muslos de rubia gruesa, todo su cuerpo se adivinaba, se movía bajo el transparente tejido, blanco como la espuma. Era Venus saliendo de las ondas, sin más velo que sus cabellos. Y cuando levantaba los brazos, vislumbrábase a la luz de las candilejas el dorado vello de sus sobacos. No hubo aplausos, nadie se reía; los rostros de los hombres, serios, se estiraban hacia adelante, con la nariz afilada, la boca irritada, sin saliva. Parecía como si por la sala hubiera pasado un viento muy tenue, cargado de una sola amenaza. De repente, en la niña buena se erguía la mujer, alarmante, aportando el arrebató de la locura de su sexo, descubriendo lo desconocido del deseo. Naná sonreía siempre, pero con una vaga sonrisa de devoradora de hombres.(...)

Paulatinamente, Naná se había enseñoreado del público, y en aquel momento todos los hombres sufrían su dominación. El vaho que ella exhalaba, como el de un animal en celo, se había extendido y llenaba la sala. En aquel instante, todos sus movimientos infundían deseo, un solo gesto de su meñique bastaba para enardecer la carne. Las espaldas se curvaban, vibrando como si invisibles arcos de violín se paseasen por sus músculos; en las nuca se divisaban pelillos que volaban, movidos por tibios y errantes alientos, venidos de quién sabe qué boca de mujer.(...)

Hacía un calor sofocante, el pelo se aplastaba en las sudorosas cabezas. En las tres horas transcurridas desde que empezara el espectáculo, los alientos habían calentado el aire con un olor humano. En el reflejo del gas, el polvillo en suspensión se condensaba inmóvil bajo la araña. La sala entera vacilaba, atacada de vértigo, fatigada y excitada,

presa de esos deseos adormecidos de medianoche que balbuceaban en el fondo de las alcobas. Y Naná, en presencia de aquel público subyugado, de aquellos mil quinientos espectadores hacinados, anegados en el abatimiento y en el desorden nervioso de un final de espectáculo, permanecía victoriosa con su carne de mármol, y con su sexo, lo suficientemente poderoso para destruir a todo ese público sin sentirse ni rozado por él.¹¹¹

Ahí es donde, al principio de *Naná*, podemos coger a Zola en falso: se ha dicho que Zola a través de su obra quiere mostrarnos la decadencia moral de su época, pero esa lectura de *Naná* nos parece ya obsoleta. Zola se recrea en este caso en describirnos el ambiente cálido del teatro donde actúa Naná, porque ese ambiente le subyuga, le atrae, a pesar de que lo hace mostrándonos el **pánico** que le produce. Una hembra como Naná es un peligro para Zola, de ahí que la dibuje como hemos visto a través de un erotismo casi pornográfico. Naná, como mujer, está descrita fuera del modelo estándar de la mujer burguesa de su época, madre de sus hijos y esposa intachable, es decir, una procreadora inmaculada, valga la expresión.

Naná es madre, por supuesto, madre de Louiset, nos dice Zola al principio de la obra, pero es una mantenida, una prostituta, y su hijo ha sido concebido fuera de la institución que es la base de la sociedad monológica y patriarcal, el matrimonio. No es una madre al estilo clásico del régimen diurno, la madre nutricia ejemplar, es una madre representada a través del negativo **símbolo catomorfo de la carne**, una madre falsa. Venus no es una buena madre como Deméter, es casquivana, la representante de la carne, en su expresión simbólica del sexo primario.

¹¹¹ Émile ZOLA: *Naná*, Cátedra(LU, 103), pp. 93, 100-103.

La lucha de Naná(sus idas y venidas en la sociedad como cortesana para medrar) es una **lucha diurna por la vida**, pero este tipo de mujer no encaja en el régimen diurno, el régimen masculino en mayúsculas. De ahí que se le tenga que relacionar con el símbolo o **mitologema nictomorfo de la mujer fatal**, de la *lamia* negativa. Por ello Zola la llama *devoradora*, en ese aspecto casi **teriomorfo** de representarla como bestia devoradora y vampírica, que es capaz de destruir a todos aquellos que vienen a ella. Ésa es la *venganza* de Naná contra su entorno; podría ser uno de los sentidos de la obra, ya que Zola no puede dejar de admirar a su criatura a pesar de que la tema.

La lucha que se establece en Zola, como autor, entre la consciencia oficial(la sociedad y la moral decadente) y la no oficial(representada por Naná y su mundo) es constante a través de toda la obra. Los seres como Naná son seres amorales, infames, pero su fuerza simbólica hace socavar los cimientos institucionales de lo que debe ser por norma o por costumbre. Zola está obsesionado en que el sexo que encarna Naná destruye la civilización, este es **su pánico ante la infamia**. En esa concepción de lo real, Zola continúa, a su manera, uno de los tópicos, casi arquetípicos, de las sociedades occidentales desde la Edad Media, el conflicto entre mente y cuerpo. El cuerpo entendido como la fuente de todos los males y del pecado para el espíritu; pero aquí es el cuerpo de la mujer el denostado: **la mujer entendida con el estigma catomorfo bíblico**, como fuente de todos los males para el hombre. Naná es sólo un cuerpo, y ahí estriba la tragedia de Zola. Naná no es Margarita Gautier, la prostituta de lujo que se sacrifica y redime a través del amor. Naná está más cerca del mito de Don Juan, pero el que la tradición condena al infierno. Naná es la Jezabel que ha de ser devorada por los perros. En una sociedad patriarcal una mujer no puede disponer de su cuerpo, y si lo hace lo tiene que hacer al margen de lo visible, de lo que es considerado como saludable para la sociedad. Zola no podía tratar a su criatura de otra manera. Pero Naná, a través de nuestra mirada actual, se rebela,

trasciende esa etiqueta que Zola le quiso plantificar, porque *Naná* es un ejemplo claro del **pánico finisecular a los seres infames**, un ejemplo claro del **encuentro con la sombra**.

En este caso la infamia es solamente un barniz ideológico, la consecuencia del temor ante la lo que sociedad ha hecho invisible pero que existe en estado siempre latente. Y el Naturalismo, como exageración de los postulados realistas, muestra lo que estaba invisible para justificarlo desde un punto de vista científico y moral, y ahí está su error. La omnisciencia de Zola está llena de fisuras; Zola ya no es Balzac, el supremo controlador de *la comedia humana*. Zola ya está más cerca de Kafka, por ejemplo, ya que la bestia-lo inconsciente- y su mundo simbólico ya no puede controlarse con las apariencias.

Una obra como *Naná* hace evidentes las contradicciones de una ideología decimonónica: todo ya no puede controlarse a través de la ciencia, hay cosas que se escapan de lo racional, y la irracionalidad del ser humano está ahí y se manifiesta. La mente y el cuerpo no son dos cosas tan ajenas, porque el cuerpo es donde escribe la mente y no al revés. Gregor Samsa cambia de cuerpo, en *La metamorfosis*, precisamente porque es la parte más recóndita de su mente- el inconsciente- la que aflora a la realidad transformándola en *otra realidad* tan válida ya(y ésta es la tesis de Kafka) como la *realidad objetiva*.

Hemos de ver por ello a *Naná* como un ser humano más complejo de cómo Zola nos lo presenta en su obra. Y esto está en la obra a pesar de que Zola no nos lo apuntara de una manera clara. *Naná* es también todo aquello que no se muestra o que se reprime, o todo aquello que se ha manipulado de ella y de su circunstancia con un fin determinado.

La muerte de Naná es también una muerte infame, no es la muerte heroica del personaje de *La Dama de las camelias*; *Naná* se parece a Ana Karenina, sus muertes las exige el guión. Un personaje como ella

no puede medrar en su sociedad, un ser infame no tenía derecho a ser, desde el punto de vista ontológico de la palabra; su caída definitiva es inexorable. Y muere, después de infectarse de viruela¹¹² (enfermedad que había contraído su hijo, que también muere), en el *Grand-Hôtel*, situado en la plaza de la Ópera. Y Zola nos describe de una manera morbosa y cruel cómo el cuerpo abandonado de Naná se corrompe¹¹³ en la habitación del hotel. Y esta descripción final del cuerpo de la prostituta contrasta de una forma brutal con aquella descripción sensual que había hecho de ella cuando ésta actuó en *La rubia Venus*. Zola se vuelve aquí un ave carroñera que se ensaña con el cadáver de su criatura:

Naná quedaba sola, boca arriba, a la claridad de la bujía. Era pura carroña, un montón de humores y de sangre, una paletada de carne putrefacta, arrojada allí sobre un almohadón. Las pústulas habían invadido toda la cara, tocándose unas con otras; y marchitas, hundidas, con su agrisado aspecto de lodo, parecían ya un moho de la tierra sobre aquella papilla informe, donde no se reconocían los rasgos. Un ojo, el izquierdo, había desaparecido completamente en el hervor de la purulencia; el otro, entornado, se hundía como un agujero negro y corrompido. La nariz supuraba aún. Toda una costra rojiza partía de una mejilla e invadía la boca, estirándola en una sonrisa abominable. Y sobre aquella máscara horrible y grotesca de la nada, los cabellos, los hermosos cabellos, conservando sus reflejos de sol, corrían como chorros de oro. Venus se descomponía. Parecía como si el virus recogido por ella en el arroyo de las calles, en la carroña abandonada, ese fermento con

¹¹² Madame de Merteuil, el personaje libertino de Laclos, al final de *Las amistades peligrosas*, también contrae esta enfermedad después de caer en desgracia ante su sociedad.

¹¹³ Se corrompe como el cuerpo de Dorian Gray al ser destruido su retrato, al final de la obra de Wilde(*El retrato de Dorian Gray*, 1891).

que había empozoñado a tanta gente, acabara de subírsele al rostro y lo hubiera podrido.¹¹⁴

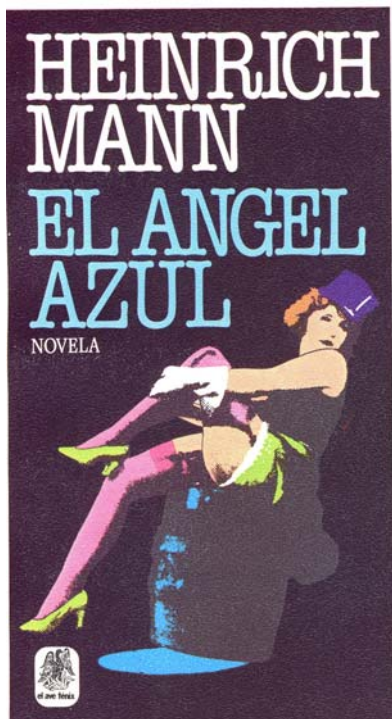
La carne destruye a Naná porque ella se gana la vida con su cuerpo(el dinero es también otro símbolo catomorfo): el fruto y la carne es la muerte, y la muerte vista como caída negativa, como descenso al limo, a la tiniebla total, como muerte psíquica. Y por eso su cuerpo se corrompe como hemos visto, ya que ella queda al final reducida a ese cuerpo que se disuelve porque ha contenido la infamia, el pecado. El sentido moralizador que tiene aquí la obra es espeluznante. Ana Karenina pudo decidir su muerte, pero a Naná la muerte le ha sido impuesta como castigo a *un ascenso vital equivocado*. Naná paga cara su soberbia, su *ubris*. Este tipo de mujeres no tenían cabida, ni podían jugar con el poder- aquí sexo significa poder- en una sociedad como la de Zola. Émile Zola se ha ensañado con Anna Coupeau, no lo perdamos de vista, porque la teme siempre. El régimen diurno de lo simbólico tiene sus normas contra la disensión y *Naná* es una prueba de ello.

1.2. Rosa Fröhlich, la perversa cabaretera

Heinrich Mann publica en 1905- en este año Álvaro Retana tenía quince años- la novela ***El profesor Unrat***, traducida al español con el título de *El ángel azul* debido a la influencia del título del mismo nombre, *Der Blaue Engel*, de la versión que, en 1930, el director alemán Joseph von Sternberg hace de la obra de Mann y que consagró a la actriz Marlene Dietrich, en el papel de la cabaretera Lola Lola, como el paradigma de las vampiresas bellas y terribles del cine occidental.

¹¹⁴ Émile ZOLA, *op. cit.*, pp. 566-567.

Así como en la novela de Zola, *Naná*, habíamos asistido a la destrucción de un ser infame, en la novela de Mann, su protagonista,



Rosa Fröhlich, está caracterizada por su frivolidad y por el interés de medrar a la sombra del profesor Unrat, que llega a obsesionarse por ella. Rosa es un ser marginal, una belleza terrible que trabaja en un cabaret del puerto de Hamburgo, que se dedica a la prostitución, porque también el local donde trabaja, “El Ángel azul”, es una tapadera para esos menesteres, pero a quien Mann nunca describe como un ser infame a la manera de los escritores naturalistas finiseculares.

Cuando Rosa canta en el cabaret, a pesar de la atmósfera canalla del antro, su condición de artista-ramera aparece eufemizada a través de una aureola de ingenuidad que la dignifica como mujer. Veremos que Joaquín Belda hace lo mismo cuando nos describe las actuaciones de La Coquito. Es esa mujer-niña que esconde lo perverso y se hace encantadora a los ojos masculinos, una mujer que vive de su artificio sensual porque es conocedora del poder que comporta esta actitud. Belleza y juventud hay que asociarlos aquí con la ambición y el poder. Estos ingredientes están presentes en todas las artistas de oscuro origen y pertenecientes al mundo de lo frívolo, es el cóctel indispensable en la lucha por la vida.

Mann nos indica que un ser humano de las características de Rosa Fröhlich puede medrar en la sociedad, y que su caída no tendrá que ver con un naturalismo determinista sino como consecuencia de su

actitud ante la vida, y no de su identidad como mujer “marcada” de antemano.

Lo infame es sustituido por una ideología de la frivolidad (llamémosle también sensualidad)- contraria a la moral burguesa-, es ese cambio que se produce también en los novelistas eróticos de principios de siglo XX; el cuerpo femenino no es motivo para la infamia –a pesar de la prostitución- sino motivo de goce, y de lucha por la vida. Se exhibe a la mujer- ese *arcano con corsé*, como dice Belda-, es cierto, pero dotándola de una nueva fuerza, como hembra arrogante, altiva y, a veces hostil, y siempre seductora, a pesar del artificio o la decadencia, poseedora de una dignidad que se muestra libre, más allá del bien y del mal o de cualquier prejuicio:

La cabellera de la mujer era rosada, auténticamente rosada, casi lila, y estaba rematada por algunos pedazos de cristal color verde formando una disimulada diadema.

Las cejas, por encima de sus ojos azules, eran muy negras y atrevidas. Pero el polvo había echado a perder el brillo de los hermosos colores de su rostro, con matices azulados, rojizos y perlados. Su peinado parecía como aplastado; había perdido algo de su brillantez en la espesa humareda de la sala de la hospedería. El pequeño corbatín azul de su cuello pendía mustio y las flores de paño que adornaban su falda declinaban, marchitas sus cabezas. La laca de sus zapatos comenzaba a exfoliarse a pedazos, en sus medias había un par de remiendos y la seda de su corto vestido hacía visos tornasolados con sus marcadas arrugas. La carne fláccida y de ligeras formas redondas de sus brazos y hombros estaba como desgastada, a pesar de su empolvada blancura. **Unrat ya conocía su rostro de extrema altivez y arrogancia, con aquellos rasgos hostiles que aparecían en las fotos**

de la artista, y que la señorita Fröhlich conservaba todavía, aunque ligeramente paliados. Ella se sonreía del mundo, de sí misma...¹¹⁵

Rosa Fröhlich ya no es Naná, una prostituta infame, es un ángel ingenuo y terrible al mismo tiempo, un cuerpo, como metonimia de lo que la sociedad ha escondido y ha invisibilizado; una mujer que se defiende del lugar marginal que el destino le ha dado en ocupar. Un instrumento, en manos de Mann, para poner, a través de una metáfora magnífica, en evidencia la decadencia y la crisis de los valores burgueses (encarnados en la obra a través de la sociedad de Hamburgo y del propio profesor Unrat).

Rosa Fröhlich, *la bailarina de los pies descalzos*, no podía ser dominada por lo establecido, *quien conoce a Rosa se encadena a ella, los caballeros maduros son su especialidad*, nos dice Mann. Y el profesor cincuentón la idealiza, como si fuera Don Quijote, y cree que *aquella mujer era grande incluso en el fracaso*, la ve como a *una mujer única*, y quiere convertirse en su *caballero incondicional* y ella lo tendrá *atado con los lazos de una pasión violenta y peligrosa*. Esa idealización de la artista por parte de Unrat, el burgués cascarrabias y reprimido, consigue convertirle en un auténtico Pígmalión¹¹⁶; la obsesión y el amor del profesor hacen crecer la confianza en sí misma de Rosa, y de la que fuera una fulana cabaretera nace – a través del ejercicio de su sensualidad innata- una mujer de mundo calculadora, y quizás inteligente, que cautivará a todos en su ascenso social.

1.2.1. El cabaret “ El ángel azul”

¹¹⁵ Heinrich MANN: *El ángel azul*, Plaza-Janés (El Ave Fénix, 19), Barcelona, 1983, p. 62.

¹¹⁶ Recordemos una situación parecida en la obra de Bernard Shaw, *Pígmalión*, de 1914.

“El ángel azul” es una hospedería situada en uno de los suburbios del puerto de Hamburgo, que funciona como una especie de café-cantante. Es el antro donde vive y actúa Rosa Fröhlich y donde acude el profesor Unrat cuando descubre las fotos de la artista en la clase de sus alumnos. Simbólicamente el cabaret representa una zona intermedia entre lo real y lo irreal, y es un mitologema de la cueva o de la caverna, asociada con el eterno femenino. Es un entorno pequeño, un gueto de permisividad, una isla de libertad dentro de las convenciones de la gran ciudad. Allí van a parar los estudiantes de Unrat a beber, fumar y ver el espectáculo de las cantantes ligeras de ropa, entre las que Rosa destaca. Para los jóvenes estudiantes, el cabaret es un refugio fuera de la disciplina del colegio; y Rosa ahí representa a la mujer iniciadora como animal sexual. La atmósfera de “El ángel azul” es la misma que se respiraba en el teatro de opereta donde actuaba Naná (o de los teatros y barracas donde actuaban las cupletistas en los primeros espectáculos del género ínfimo): una atmósfera gliscomorfa, es decir, húmeda, viscosa, deformada por los olores del humo del tabaco, del alcohol y el sudor humano, donde el público masculino se enardece ante la voz y los contoneos de las cantantes; una atmósfera en la que todo parece estar fusionado sólidamente:

Nuevamente había comenzado a sonar la música; su vecino canturreaba la misma melodía (...). A través del humo que despedían las pipas, los organismos humanos y los vasos de *grog*, veía innumerables cabezas que, al parecer, disfrutaban todas de la misma apática felicidad, oscilando de un lado a otro, siguiendo siempre el compás de la música. Había allí rostros y cabelleras de todos los colores: rojo vivo, amarillo, castaño, ladrillo; el balanceo de aquellos cerebros que habían recobrado su vida instintiva gracias a la música que invadía todo el gran salón

como un parterre movedizo de tulipanes agitados por el viento, hasta que la escena se difuminó detrás de las columnas de humo.

El único brillo que acertaba a traslucir a través de la cortina de humo provenía de algo que se movía violentamente; podía percibirse a lo lejos un brazo, hombro o pierna o cualquier trozo de carne, esplendorosamente iluminada por un potente reflector; aquel trozo de humanidad no cesaba de dar vueltas; de vez en cuando se veía una gruesa y oscura boca abierta. El canto de aquella criatura quedaba anonadado por el piano, junto con las voces de los clientes (...), parecía como si aquella mujer se identificase con todo el infernal vocerío. A veces se oía de ella una voz muy fina que no había quedado eclipsada por el estruendo (...):

Porque todavía soy pequeñita e inocente...¹¹⁷

Estos espacios de y para la frivolidad estarán presentes en *Carne de tablado* y en *El crepúsculo de las diosas* (los teatros del género ínfimo de Madrid y Barcelona). Son opuestos a la casa burguesa o al teatro institucionalizado de la burguesía, creados para la ostentación y el decoro y nunca para la exaltación de los sentidos. Y “El ángel azul” también hace las veces de figón, de lupanar, porque es un espacio dionisiaco, donde el cuerpo que se ha exhibido en el escenario también se vende.

Este cabaret de Mann es el antecedente artístico, como larva incipiente, de los famosos cabarets políticos que serían tan comunes, en los años veinte, durante la Alemania de Weimar.

1.2.2. La desestructuración de lo burgués

La relación entre el profesor y la cabaretera – *el estúpido viejo y la asquerosa muchacha*, tal como dice Lohmann, uno de los estudiantes de Unrat-, no es entendida en absoluto por su entorno

¹¹⁷ Heinrich MANN: *op. cit.*, pp. 51-53.

social y él será destituido de su cargo en el liceo de jóvenes; pero a pesar de ese rechazo social, Unrat y Fröhlich formarán un tándem destructor, una simbiosis completa que evoluciona¹¹⁸ en toda la novela. La artista, con quien contrae matrimonio, será el instrumento de venganza social contra el entorno que lo había considerado siempre una “basura”(en realidad el profesor se llama Rat, pero su apodo es *Unrat*, vocablo alemán que significa basura); antes de conocer a la cantante, vivía apartado del mundo dedicado a su tarea docente, en la que sobresalía como un consumado tirano y un especialista en Homero. El matrimonio con el profesor – que era rico- dota a Rosa de un nuevo estatus y éste permite que Mimí, la hija de Rosa, se vaya a vivir con ellos (recordemos que Naná también tenía un hijo al que no puede salvar de la enfermedad).

Es muy evidente que Mann, a través de ese matrimonio, ridiculiza los roles burgueses de marido y esposa. Ambos se van a vivir a una espaciosa villa que decoran con toda clase de detalle. Acarrear muchas deudas y deciden organizar partidas de bacará. Entonces ocurre algo extraordinario, la villa de los Rat (que no es nada más ni nada menos, desde el punto de vista simbólico, que la amplificación más sofisticada del antro donde había vivido y trabajado Fröhlich) atrae a toda la sociedad hamburguesa porque es un espacio de libertad; los que antes criticaban ahora están hechizados por el tren de vida de los dueños. Grandes sumas de dinero se ponen en juego, y los burgueses y aristócratas sucumben bajo el poder catomorfo de la avaricia:

¹¹⁸ La fuerza que adquiere la novela a partir de su capítulo XII, no la logra en absoluto la película de Von Sterberg, que acorta la historia y sólo la concentra en el cabaret y reduce la trama en el dominio que tiene Lola Lola sobre el profesor y la posterior muerte de éste.

En aquella anticuada ciudad, donde las virtudes y decoro ancestrales no permitían más que algunas diversiones insulsas y aburridas, sobresalía ahora, casi en las afueras de la ciudad, aquella divertida villa en cuyo interior se jugaba fuerte, se bebían bebidas de alto precio, se alternaba con mujeres que no eran auténticas fulanas ni tampoco verdaderas señoras; allí la dueña de la casa, una señora casada, entonaba canciones picantes, bailaba con escaso decoro e incluso – si le venía en gana- no tenía inconveniente en soltar estúpidas barbaridades; en realidad, no dejaba de ser una villa sorprendente, a la que su iluminación de fábula y el argentino aire de su ambiente daban el sello de un palacio de hadas. No había nada parecido en la ciudad, y no podía transcurrir una noche sin que la mayoría de mentes recordasen las veladas en la casa de Unrat.¹¹⁹

El afán de notoriedad y codicia pone al descubierto los intersicios de la doble moral burguesa; en la villa de los Unrat no rigen las leyes que justifican la sociedad exterior, es otro gueto, pero en este caso dorado. Todos los ciudadanos eminentes pierden en casa de los Unrat su atesorada dignidad burguesa, hecha de cartón piedra y de prejuicios morales, se animalizan y cosifican. Esa fatuidad burguesa los enriquecerá y Rosa Fröhlich es la reina indiscutible de ese nuevo mundo, *había pasado de cantante del Ángel azul a demimondaine de gran categoría*. Ella volverá a cantar, como cuando estaba en el cabaret, para amenizar las veladas y como reclamo del *casino casero*. Rosa seguirá su caza de hombres, *como exquisita corruptora, una Semíramis*, con consentimiento de su marido, que a la vez ejerce de alcahuete para lograr más ingresos (que ella justifica diciendo que lo hace por su hija, para que ésta nunca lleve la vida que ella ha llevado), y se verá, de vez en cuando,

¹¹⁹ Heinrich MANN, *op. cit.*, p. 216.

atormentada (como le ocurrió a Bovary) por proveedores, amantes y usureros.

Los seres humanos, parece decirnos Heinrich Mann, pueden defenderse del determinismo social. La combinación de esos dos seres, considerados infames por una mayoría, logra un cóctel explosivo. Tanto el uno como la otra consiguen labrarse una identidad poderosa: Rosa, ejerciendo desde la sensualidad desmesurada de su terrible belleza; el profesor, poniendo, como anfitrión pantagruélico, su astucia al máximo para hacerse con el poder de una ciudad y de las almas que lo habían detestado. Y, a pesar de su odio desmesurado hacia los hombres, que le produce constantes tormentos, es un auténtico anarquista que socava los cimientos de lo inamovible; y la burguesía se autodestruye lanzándose al abismo(se arruinan, las grandes señoras son infieles a sus maridos, hay algún suicidio...); porque está reprimida y es hipócrita. Hamburgo es *una ciudad exterminada*, como corrompida por la Peste:

Aquella desmoralización de la ciudad, que ya nadie podía atajar porque había llegado a una avanzada etapa, se debía exclusivamente a Unrat y a sus ansias de triunfo. Su secreta pasión que sólo se traslucía fuera de su cuerpo enjuto a través de una mirada venenosa o de una pálida mueca, había conseguido someter y avasallar una ciudad entera. Su espíritu era fuerte; el podía ser feliz.¹²⁰

La antigua “basura” (Unrat-Fröhlich) se mueve entre la basura moral de esa ciudad, que se degrada, deprava y autodestruye. Lo que ocurre en esta novela hubiera sido impensable en la literatura

¹²⁰ *Ibid.*, p. 223.

realista del siglo XIX, en la que los seres infames no tenían ningún lugar bajo el sol.

1.3. La historia de Adela Portales

Joaquín Belda publica en 1915 *La Coquito*, la historia de Adela Portales, la reina de la rumba y emperatriz del cuplé. Obra que, por su temática y ambientación, supone un antecedente inmediato a *La carne de tablado* y *El crepúsculo de las diosas*. Una versión de esta obra fue llevada al cine por Pedro Masó en los años setenta¹²¹ (1977) (aprovechando la época del destape). Belda también es un conocedor del mundo del cuplé; Lily Litvak, entre otros, señala que se inspiró en la cupletista Consuelo Portella Audet (1885-1959), *La Bella Chelito*.

1. 3. 1. La Bella Chelito

Álvaro Retana¹²² afirmó en su *Historia del arte frívolo: Si tres jueves hay en el año que relumbran más que el sol – Jueves Santo, Corpus Christi y el día de la Ascensión- , hay tres estrellas que relumbran más que todos los astros conocidos en el firmamento de las variedades – Fornarina, Raquel Meller y Chelito- por su maestría en la frivolidad*.

Hoyos y Vinent¹²³ le dedica un capítulo (“La ingenua libertina”) en sus *Vidas arbitrarias*, donde la describe como una pintura negra de Goya, y nos recuerda también de cerca cómo Heinrich Mann nos había dibujado a la cabaretera Rosa Fröhlich:

¹²¹ En la película se interpreta una canción de Álvaro Retana, *La rumba del amor*.

¹²² Retana escribió sobre esta cupletista en *Chelito: su vida, su arte y sus canciones*, La Canción Popular, Princesas del Arte nº 6, Madrid, s. f. (h. 1920); y también nos habla de su primer debut en Madrid en la novela *La reina del cuplé* (1963). Existe una película, *La reina del Chantecler*; basada también en su vida e interpretada por Sara Montiel, y dirigida por Rafael Gil en 1962.

¹²³ José LÓPEZ RUÍZ: *Aquel Madrid del cuplé*, Avapiés, Madrid, 1998, pp. 86-87.

Tenía el gesto pícaro, desvergonzado y cándido de una chiquilla a quien por equivocación hubiesen llevado a ver una función pecaminosa y se entretuviera en imitar los gestos de las mujerotas que en escena habían anatémizado con un “¡son unas indecentonas!”. Cantaba enormidades con su gracia pueril y cándida...

Volvió a salir la señorita Chelito, desnuda ahora en la bárbara policromía roja y verde de dos chales de Manila, y comenzó a bailar la danza lánguida, malsana y voluptuosa que pide el bochorno de los trópicos y la pomposa escenografía de los cocoteros sobre el esmalte cobalto del cielo salpicado de estrellas de brillantes...

Cayó la cortina. Una salva frenética de aplausos llamó a la famosa, y surgió en escena **la nena dulce y cándida**, que sonreía como si preguntase: ¿He hecho algo malo?¹²⁴

Ramón Gómez de la Serna en su obra *Senos* (1917), le dedica una de sus narraciones a la que llama *El seno de la Chelito*, de la que sacamos este sugerente fragmento:

Los senos de la Chelito tienen la belleza del seno pizpireto y madrileño, pero su singularidad es que está en su sitio y que están bien centrados.

De vez en cuando la Chelito da unas fotografías en que por entre el encaje de la mantilla enseña un seno, el mejor de los dos, su seno izquierdo. (...)

El seno de la Chelito es como un niño mimado, como su ojito derecho y es el que saca en las grandes solemnidades cuando la multitud grita desesperada: “¡Que lo saque! ¡Que lo saque...!”

La Chelito es la que ha inventado esta dádiva de un seno supuesto regalado a los espectadores, que supuestamente por supuesto se le llevan en el bolsillo.¹²⁵

¹²⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁵ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: *Senos*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1992, pp. 179-180.

Alrededor de este tipo de artistas- ya pudimos comprobarlo en el caso de la Bella Otero- se generan todo tipo de especulaciones biográficas, pero la vida de Consuelo Portella fue más normal de lo que parece y poco tuvo que ver con la obra de Belda. Si hemos de dar fe a Álvaro Retana, éste afirma: *Aunque la leyenda haya convertido a Consuelo Portella Audet en vampiresa de peligrosidad, la verdad es que su vida íntima era completamente inofensiva. Nada exigió a sus adoradores y cuanto la ofrecieron como artista no iba a rechazarlo como mujer.*¹²⁶



Nació en Cuba, en Placetás, un pueblo de la provincia de Santa Clara, el año 1885, era cinco años mayor que Álvaro Retana- si es que éste no nos mintió y se quitó años. Su padre era capitán de la guardia civil, Isidro, y su madre se llamaba Antonia. A los catorce años, su familia se traslada a Madrid, y ella actúa por primera vez en el París-Salón de la calle de la Montera, dedicado al género ínfimo. En 1905 ya estaba consagrada como estrella del género y se la conoció con el nombre de Bella Chelito. Tenía entonces diecisiete años, y Retana se supone que quince. En esa época *Consuelito era ángel de pureza, edificante modelo de candor infantil, forjada en ambiente equilibrado y modesto, desconocedora de esas malicias que aprende la niñez desenvuelta en excesiva libertad.*¹²⁷

¹²⁶ Álvaro RETANA: *Historia del arte frívolo*, Tesoro, Madrid, 1964, p. 177.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 176.

Retana describe así, con la sutil ironía que lo caracteriza, a la considerada por unos “angelical”, y por otros un “Satanás en forma de mujer”:

Disfrutaba de grandes ojos negros, dulcísimos; nariz recta, fina; boca que no era prodigio de pequeñez, aunque deliciosa de dibujo; óvalo de rostro perfecto; cabellos de oro oscuro; tez como forjada con miel, nácar y rosas; talle estrecho, flexible; piernas esculturales y pies diminutos, emanando de toda ella efluvio cautivador.

Resultaba la más apetecible golosina para los tozudos de las variedades, sin despertar iracundia en las madres de familia, porque comprendían hechizase a esposos, hijos, hermanos, cuñados, suegros...¹²⁸

Además de ser una cupletista excepcional (aparte de la escandalosa “La pulga”, hizo famosos los cuplés de Retana *Un paseo en auto* y *La noche de novios*), fue bailarina y tiple del género chico, opereta y actriz dramática. A partir de 1926, habiendo triunfado en España e internacionalmente, cambia su nombre por el de Chelito y dirige su arte para todos los públicos.

Después de 1928, se retira y continúa dedicándose a sus labores de empresaria (que había iniciado con la ayuda de su madre, inseparable de su vida de artista) de Eldorado (antiguo Salón Chantecler), que rebautiza con el nombre de Teatro Muñoz Seca para dedicarlo al teatro serio. Retana nos cuenta que tuvo dos hijos (José María y Consuelito), y que muere en Madrid el 20 de noviembre de 1959, a los setenta y tres años, habiéndose dedicado, durante los últimos años de su vida, a la oración y a la práctica de obras piadosas.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 176.

1. 3. 2. *La Coquito*

El personaje creado por Belda, es decir, Adela Portales, llamada *La Coquito*, conserva la *fêlure* sexual, extrema y exacerbada que Zola, por ejemplo, coloca en su criatura, Naná. *La Coquito* deviene así una novela erótica de alto voltaje, escrita con un naturalismo expresionista que puede rayar en la exageración y en el esperpento,



y, alguna que otra vez, en lo chabacano¹²⁹; al mismo tiempo que, incluso, las situaciones eróticas que se describen pueden, en un lector de hoy, ser tomadas como pornográficas o dignas de una sana carcajada. Es imposible no reírse o sonreírse leyendo *las atrocidades* de esta novela.

El remoquete artístico¹³⁰ o apodo de la cantante – recordemos a Gómez de la Serna y su fijación por los senos de *La Chelito*- viene dado por sus pechos, que son como *coquitos*; es una sensual metonimia que la identifica, es un diminutivo cariñoso pero que, al mismo tiempo, esconde una gran fuerza erótica, es un auténtico *nombre de*

¹²⁹ La prosa de Belda, en esta novela, a veces, chirría, valga la expresión, está como hecha de prisa y corriendo, como un plato sabroso al que le faltase algún ingrediente importante, y listo para ser consumido rápidamente. Esto no ocurre en *La carne de tablado* o en *El crepúsculo de las diosas*, elaboradas con un correcto dominio del idioma, a pesar del expresionismo o de las tintas negras del esperpento; Retana nunca deja de ser elegante aunque nos cuente lo más atrevido; podríamos decir que es frívolo o pretende ser perverso, pero nunca vulgar.

¹³⁰ Chelito, en cambio, es un diminutivo de Chelo, y éste, a su vez, hipocorístico de Consuelo. Es un nombre más cándido e inocente.

batalla. Diminutivo exótico porque ella trajo de Cuba, como *La Chelito*, los bailes de la rumba a España:

Lector, ¿conoces a “La Coquito” ? No digas que no, porque te pones en ridículo; ¿quién no la ha visto alguna vez bailar esa danza infernal que ella creó, y que llaman la rumba, debiendo llamarla el motor eléctrico de la lujuria? ¿Quién no ha notado que se le caía la baba, al verla desnuda, y sacando por la parte alta de una miniatura de camisa los dos pichoncillos blancos con que se crían los hijos, mientras cantaba con picardía inimitable aquello de:

“...a aquel que me dé dinero
mis coquitos venderé.”¹³¹

Belda, pues, recoge, como emblema de la que fuera la Chelito real, el motivo de los pechos, y es en ello honesto dentro de la *desproporción erótica* de la obra, podríamos decir, porque coincide con Ramón Gómez de la Serna, que no es tan *fino* como Retana a la hora de describir el carácter de la célebre cupletista, y que nos cuenta que ésta cuando alguna cantante la quiere imitar *en lo de sacar el seno*, la amenaza con los jueces o con *quemarla la cara*. Este carácter coincide más con el de Adela Portales, que, como veremos, es de armas tomar.

Joaquín Belda en *La Coquito* hace una interpretación muy libre de la vida de Consuelo Portella, que se basa en la primera época más *escandalosa* de la cantante como primerísima estrella del arte frívolo:

Hubo una primera Chelito delgada y con cintura de avispa, allá por la aurora del siglo XX. Entonces gastaba una cara fina y unos ligeros modales... Y toneladas de picardía.

¹³¹ Joaquín BELDA: *La Coquito*, Madrid, Imp. De J. Pueyo, 1920 (segunda edición), p. 5.

(...) Cantaba, en esta su primera época, enormidades –para aquellos tiempos, claro- : pero, eso sí, con carita de buena, lo que atizaba más el fuego de sus palabras y el movimiento de sus caderas hasta provocar una llamarada de lujuria en sus atónitos espectadores. Bajo primeros focos eléctricos su carne rosa y blanca producía destellos deslumbradores, como los que produce el relámpago en las noches de tormenta a quién tiene a bien mirarlos sin parpadear.¹³²

La Coquito es de 1915, es decir, sólo puede relatar o hacer referencia a los primeros diez años de la carrera de la canzonetista, recordemos que aquélla hizo su debut en Madrid en 1905. Belda nos señala en la obra que *La Coquito* tiene los veinticinco años cumplidos y ello coincide con la edad que tendría Chelito en 1915, es decir, treinta años. Nos parece incluso curioso que Belda también casi mencione a *su modelo*, la Chelito, en un momento dado, cuando hace referencia al Salón Chantecler (que no aparece en la obra, ya que Belda lo sustituye por el teatro Salón Nuevo), el teatro donde triunfara en Madrid La Chelito y del cual luego sería empresaria: *¿se acuerda usted del Chantecler? Una barraca de feria que había en lo que hoy es Plaza de Toros del distrito del Centro...*¹³³. En ese mismo punto de la obra, casi en su mitad, y en ese diálogo que establece con el anterior lector implícito (usted), a Belda se le escapa cuál fue el destino final de su protagonista (casi a modo de prolepsis mal elaborada, porque no viene a cuento); *curioso destino* para una mujer de su laya y que debería sorprender al lector como si le pegaran una pedrada en la sien:

- ¡"La Coquito!...¿Vive aún esa mujer?

¹³² José LÓPEZ RUÍZ: *op. cit.*, pp. 85-86.

¹³³ Joaquín Belda: *op. cit.*, p. 95.

- ¡ Ya lo creo! Vive en Morata de Tajuña, casada con uno que fue cura, y al verla bailar una noche en el Chantecler...

(...)

- Bueno, pues la vio y se volvió loco por ella, que al salir de la barbería al día siguiente, mandó al barbero que no le afeitase los pelos de la corona...y al poco tiempo “Coquito” se retiró y casó con el presbítero.¹³⁴

¿Un lapsus cómico por parte de Belda? ¿O un intento de dignificar- o parodiar- la vida de su criatura que, como su modelo, también se retiró en su momento haciendo una vida ordenada, a través del matrimonio, esa institución burguesa por antonomasia? La Coquito, la pícara, se casó, pues, como lo hiciera Lázaro de Tormes, aunque compartiera su mujer con un religioso. Es curioso también que Coquito contraiga matrimonio con un sacerdote, porque no le va, en absoluto, al carácter que Belda le ha colocado a su criatura¹³⁵. Quede ahí esa observación. Y hacer notar, por supuesto, que en el desarrollo de la novela nunca más se menciona este acontecimiento de la vida de la cupletista.

Belda crea a un tipo de mujer bien curioso y que debía chocar en la época. Si nos quedamos solamente con la parte erótica de la obra y consideramos *La Coquito* como tal –recuérdese el sambenito de pornógrafos que muchos escritores de la época, entre ellos Retana, tuvieron que soportar-, habremos hecho solamente una lectura sesgada de la obra. Tampoco podemos considerarla una obra cómica o esperpéntica a secas. Vamos a explicar qué hemos podido descubrir entre líneas.

La historia – sórdida- de La Coquito (a quien Belda llama *individua, cortesana, socia, sujeta, pobre niña, mamonzuelo, psicóloga de las*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁵ En la propia biografía de *La Chelito* se hace referencia a que ésta, antes de ser artista, quiso ingresar en un convento. Podría ser que Belda parodiase esa nota discordante en la vida de Consuelo Portella (José LÓPEZ RUIZ: *op. cit.*, p. 88.)

muchedumbres...) se sitúa en el centro más castizo de Madrid, vinculada, como empresaria, al teatro Salón Nuevo¹³⁶, de la calle de Cabestreros (Lavapiés), y su fama en Madrid era la misma que del torero “Joselito”:

Adela Portales, alias “La Coquito”, la muchacha de quién se contaban más cosas, como aquella historia de las rifas de la Habana, a duro la papeleta, repartiendo sus gracias entre los espectadores según la suerte les favorecía cada noche; la que había aplastado colchones y deshecho camas en compañía de casi todos los príncipes extranjeros que vinieron a ciertas bodas; la chica buena, muy buena en el fondo, que no se había enamorado nunca, ni siquiera de uno de esos chulillos que son el único amor de verdad de casi todas las cortesanas, la individua que no sabía lo que era amor y que podía recitar de memoria todas las porquerías de que son capaces los hombres, cuando se les eleva el imperativo categórico del vicio; la socia que no se había acostado nunca, ¡nunca! – lo afirmaba la madre con calor- con un individuo si no era por dinero, o por cosa que lo valiese(...).

Pues “La Coquito”, ahora, después de tres viajes a América y seis o siete por toda España, se había hecho empresaria en Madrid y había tomado el barracón de la calle de Cabestreros, con un finísimo instinto que la acreditaba de psicóloga de las muchedumbres.

(...)“La Coquito” era amada, mejor dicho, deseada por muchísima gente(...) Ella con su público especial, como los grandes tenores, reinaba en su teatro con soberanía indiscutible.

¹³⁶ Belda en la obra vincula a La Coquito, como empresaria, al Salón Nuevo, teatro situado en la calle de Cabestreros de Madrid. Creemos que Belda se refiere al Teatro Nuevo (antiguo teatro muy popular dedicado a la sicalipsis y al cuplé, que luego fue el teatro de La Encomienda y más tarde el cine Odeón). Se dice también en la obra que Coquito había actuado en el Chantecler, situado en la plaza del Carmen, (recordemos que fue inaugurado en Madrid en 1914, y cuya propietaria más tarde pasó a ser La Chelito); otro teatro donde se dice que actuó Coquito y que existió en Madrid es el Salón Madrid, de la calle Cedaceros, muy cerca del Congreso.

El año en que “La Coquito” dejase de trabajar en Madrid, a la Corte de las Españas le faltaría algo; sería como un año en que no luciera el sol o en que “Joselito” no torease en nuestra plaza.¹³⁷

Joaquín Belda con Adela Portales (Portales sigue pareciéndose a Portella) nos coloca ante las narices, y valga aquí la expresión, a esa mujer que se tiene o tenía en la mente en aquella sociedad patriarcal. Una mujer que físicamente conserva los rasgos de una niña o una adolescente – una tobillera - :

Adela Portales, “La Coquito”, era una de esas mujeres en quienes la edad parece haber hecho un alto al llegar a los quince años. Su cara de niña, y de niña inocente y encogida, era algo que no variaba con el tiempo, y seguramente cuando Adela llegase a los cincuenta años, seguiría teniendo igual aspecto de tobillera, incitante por su misma pureza; los ojos de un mirar cándido, y el pelo, que procuraba llevar siempre muy recortado para seguir cultivando la ilusión, la ayudaba eficazmente a componer el conjunto.

El cuerpo era también de niña, sin más desarrollo en el pecho y caderas que el indispensable para acusar el sexo, y las piernas, que parecían hechas a torno, eran dos columnitas que estaban pidiendo a gritos la faldita corta y la cuerda para saltar en el Retiro por las mañanas.¹³⁸

Los atributos más deseantes de esta tobillera son sus pechitos – meloncitos o coquitos- y sus nalgas, tal fuera la máxima expresión de una Venus Calipigia. Tetas y culo se mueven frenéticamente al ritmo de la rumba, esa danza infernal que ella aprende en una estancia en Cuba :

¹³⁷ Joaquín BELDA: *op. cit.*, pp. 6-7.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 13-14.

“La Coquito” no se untaba nada en su cuerpo limpio y de morena transparencia nacarina; pero ante nosotros se retorció, se agachaba al suelo, se alzaba irguiendo el busto hasta parecer que iba a caer de espaldas: Y en estos temblores estaba el encanto enfermizo del baile, pues impelida por ellos, las piernas se frotaban unas con otras, las dos partes del hemisferio posterior se abrían o apretaban por su raya central, y los pechos, ya duros, y bravíos por el masaje que uno a otro se daban, se empujaban, temblaban como flanes recién hechos, y crecidos de pronto por el ejercicio de un modo inesperado, iban juntos de un sobaco a otro, queriéndose escapar de los bordes altos de la camisilla.¹³⁹

La Coquito es pues *una adolescente* con la que todo hombre que asiste al espectáculo del Salón Nuevo, sueña cometer todo aquello que no puede hacer con la esposa y madre de sus hijos. La Coquito es una mujercita, ingenua y perversa, así la ve el hombre en su imaginación, y con la que puede ejercer de pederasta (recordemos que Rosa Fröhlich era también así).

Y su sensualidad la convierte en *una bestia peligrosa*, en una bestia del espectáculo, en el que todo hombre se somete a su voluptuosidad de hembra (en el teatro todo huele a *marisco*, nos dice Belda). La Coquito simboliza el deseo oculto en la sociedad patriarcal, de las funciones fisiológicas encaminadas no a la procreación sino al deleite de los sentidos y al derroche de los fluidos corporales. Coquito es la cloaca máxima donde van a parar las sevicias de los varones reprimidos. Después de sus actuaciones, algunos espectadores se masturban debajo de sus abrigos:

Y llegaba, lector, el momento de la fiebre de la noche; los espectadores ya no conservábamos de hombres más que la apariencia, pues la lascivia nos había convertido en unos perfectos guarros,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 99.

glotones por hocicar en la bazofia de la carne. Ni por todo el oro del mundo hubiese abandonado su sitio ninguno de nosotros, y algunos, más despreocupados, aprovechándose de la obscuridad de la sala y la seguridad de que en aquellos instantes nadie había de fijarse en el vecino, para perpetrar, debajo de la capa o del abrigo, el crimen solitario del amor...¹⁴⁰

Ella es la reina de la rumba y la emperatriz del cuplé, es cierto, pero no deja de ser un trozo de *carne de tablado*- en palabras de Retana-. Tiene veinticinco años pero aparenta ser una jovencita. Pero su depravación no es una tara individual sino producto de una dolencia colectiva. Coquito es la metáfora de una sociedad enferma de una lujuria y de una represión ancestrales. Es simplemente una oficiante de un culto báquico. Es una bacante inocente, ella hace simplemente lo que le exige el guión.

Es, pues, un modelo literario de la artista-cortesana (vimos anteriormente otros antecedentes), frecuente luego en Retana como arquetipo literario propio y que, por otra parte, era un tipo muy común en el mundo de las artistas del género ínfimo. Los orígenes de muchas de estas mujeres están ligados a la prostitución, y muchos de los lugares donde actuaban funcionaban como tapadera del oficio más viejo del mundo. No perdamos de vista que este tipo de espectáculos, en su origen, sicalípticos- de desnudos integrales- ofrecían sexo en público. Era una época de libertad sexual. Lily Litvak nos dice al respecto, *En Madrid se hacía el amor en todas partes, en reservados, en los coches, en los teatros, en los merenderos, en los parques, en las casas de citas. Había lugares de ligue, como el teatro Martín, en la calle Santa Brígida, donde acudía Joaquín Belda... Carrere, gran jugador de billar, plantaba sus fueros*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 101.

*en el Café Varela rodeado de “musas del arroyo”, y de hermosas “horizontales”*¹⁴¹

El cuplé se interpretaba en cafés-cantantes y en teatros, que luego del espectáculo, en *foyers* habilitados, las artistas alternaban con la clientela, y muchas de ellas- las no famosas y también famosas- ganaban dinero extra ejerciendo la prostitución (En Madrid había locales famosos dedicados a estos menesteres, donde iban a parar las cupletistas y otras mujeres del espectáculo como El Parisiana o el café de Fornos, entre otros):

La Parisiana fue toda una institución de las noches de Madrid. Aquel club, con terraza de verano al Paseo de Rosales, era también salón de juego y contaba con divanes rojos y otras comodidades para el amor. Era el centro de reunión de políticos, artistas, cortesanas y una especie de segunda casa para el pintor Julio Romero de Torres.

La gente menos adinerada podía acudir a los teatrillos donde las cantantes se dejaban manosear por el público: el París Salón, el Salón Madrid, el Lido, y en los barrios bajos el Teatro Nuevo que luego sería el cine Odeón, el Madrid Concert, de la calle de Atocha, y en Lavapiés el Barbieri...¹⁴²

La Coquito es una mercancía sexual (según la madre, su hija no deshacía la cama por menos de mil pesetas) administrada por la alcahuetería de una madre, doña Micaela, desnaturalizada y ávida de dinero. Veamos cómo la describe, y justifica magistralmente Belda su falta de sentido moral:

“La Coquito”, además de un teatro y una compañía y una cara y un cuerpo divinos, tenía otra cosa: tenía una madre.

¹⁴¹ Lily Litvak: *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Taurus (Clásicos, 20), Madrid, 1994, p. 14.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 14-15.

Todos la hemos tenido; pero tan original, tan simpática, tan famosa como doña Micaela, ni ha habido ni habrá muchas. Viuda no se sabía de quién, era lista como un perro galgo, y tenía una cualidad sobresaliente, que la hacía altamente agradable, y era que, a pesar de que su hija había llegado a la cumbre y tenía mucho dinero y alhajas de valor, y automóvil, ella seguía vistiendo con la misma modestia que cuando era criada de no sé quién, y de su velustín y su trajecito negro no se salía ni por sopas.

(...)

Lo que doña Micaela hacía no era cinismo, ni alarde inmoral, ni despreocupación de persona que conoce el mal y decide echárselo todo a la espalda: nada de eso. El sentido moral era en ella un defecto de construcción, un olvido del fabricante que hace nuestros cuerpos y nuestras almas, y que a veces lanza al mundo un cuerpo al que le falta un pie, o un alma a la que le hace falta la comprensión del bien.¹⁴³

Adela Portales es una mujer explotada, y su arte –bueno o malo– es sólo una tapadera. El ser puta es en ella un hábito contraído desde corta edad, como el saber atarse los cordones del zapato o freír un huevo. Ella – y su madre– saca beneficio de ello como lo haría una máquina tragaperras. Esta puede ser su tragedia, y aunque se queja, de vez en cuando, con alguna bronca, de esa explotación a su madre (*Eso, madre, de que a usted me venda a mí a precio fijo, como se vende el vino en las tabernas, tiene poca gracia, y ya me voy yo hartando*), la sangre nunca llega al río.

La Coquito es muy liberal en sus relaciones sexuales, lo practica con otras mujeres (una modistilla, una negra cubana); se la hace ser lesbiana en la mente del hombre –lector en este caso, y auténtico *voyeur*– porque es algo de un erotismo sibarítico.

La Coquito es adorada como un gran Moloc que exige constantemente el sacrificio del macho. Triunfa sobre una sociedad

¹⁴³ Joaquín BELDA: *op. Cit.*, pp. 9 y 135.

patriarcal porque tiene en su haber el poder del sexo y es en todo momento consciente de ello:

Y más digna aun de estudio que la cara de los espectadores, era el rostro de aquella mujer en aquellos instantes: se transfiguraba, trocada su expresión humana en divina y adornaba su faz con una sonrisa maligna, quieta, estática, que, con lo grande de su boca, le dividía la figura en dos partes como una posesa.

Nada más incitante que aquello: era el triunfo, el vencimiento definitivo de la mujer, que al ver a sus pies cien hombres rabiando y babeando de lujuria por ella, se trastornaba, se emborrachaba de orgullo y sufría un acceso de fiebre dominadora.¹⁴⁴

Naná es destruida porque se la ve como una amenaza, como un ser infame. Zola es ese médico forense que destripa un cadáver, su criatura. Belda, en cambio, es un hedonista y un humorista que utiliza el naturalismo – su técnica- para levantarle, en un principio, *la moral* al lector. Pero esa ironía, muchas veces, esperpéntica, no tiene por qué estar exenta de denuncia social: la mujer que, de origen humilde, tiene que seguir un camino determinado para sobrevivir fuera de los cánones patriarcales establecidos. Si no es madre y esposa, es artista, y puta (todo va en el mismo paquete).

Y aquí el concepto de virginidad ya no es moneda de cambio, sino que su pérdida significa una nueva identidad: la de la mujer del espectáculo, un *ave raris* en una sociedad burguesa y todavía decimonónica.

Observar a La Coquito con lupa, puede llevarnos a sorpresas inesperadas: ¿se comporta realmente Adela Portales como una mujer?, ¿qué ocurre cuando interpreta el papel de una una dómina sádica para mortificar a un viejo abogado que la desea

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

obsesivamente y a quien luego encierran en un manicomio?, ¿por qué se calza un arnés con un pene para sodomizar a un estudiante? La carnavalización o la inversión de roles sexuales forma parte del carácter de la protagonista, porque La Coquito siente siempre la necesidad urgente de vejar al macho. Ella nunca se enamora, más allá de lo sexual. Vendría a ser como una actriz porno del cine actual al uso.

Belda ha creado a una máquina sexual y no perdamos de vista que él es un hombre y conoce asimismo los deseos de los hombres (a quienes se dirige- los lectores masculinos- *ad nauseam* durante toda la obra a través de un *nosotros*¹⁴⁵ cómplice). Y por ello, en algún momento de la obra, La Coquito pierde todos sus atributos femeninos para devenir sólo una máscara o un rostro. Una máscara femenina que observa con ojos de hombre, con los ojos del narratorio- el lector-, al que se le obliga a ser *voyeur*, como si éste mirase por el ojo de una cerradura o a través de una ventana indiscreta. Ahí tiene sentido lo pornográfico de la novela, el exceso – por acumulación- de lo erótico. La Coquito es un objeto erótico observable pero también el instrumento – o *médium*- a través del cual se juega con el lector, con sus fantasías sexuales. Aquí se cumple la máxima sadiana de que el acto sexual, en su maquinaria performativa, siempre exige un público observador, y que no es un acto perteneciente a la privacidad *burquesa*. Y en este caso lo que puede parecer sólo pornografía es, sin lugar a dudas, subversión a

¹⁴⁵ Joaquín Belda mezcla en *La Coquito* dos puntos de vista a la hora de narrar: la 3ª persona gramatical narrativa, propia del escritor omnisciente o heterodiegético, y la 1ª persona gramatical en plural (*nosotros*), en calidad de narrador testigo u homodiegético; que es en realidad el lector implícito representado que se dirige al lector- que es un representante como él del género masculino-, a quien le comenta constantemente lo que ve, especialmente en lo concerniente a los espectáculos o a todas aquellas escenas eróticas en que interviene la Coquito. Belda actúa como *corifeo* o *jefe de pista* de un gran circo.

lo establecido. Que Adela Portales ejerza la prostitución no choca, lo que corroe es que ella se pase por el arco de triunfo los límites de los roles sexuales. Ese desconcierto sexual atípico pone en tela de juicio todo el engranaje social de una cultura. Adela Portales no es pues una prostituta al uso, es un ente que conecta con el inconsciente, con la sombra del individuo, con lo que la sociedad considera *perverso*.

El naturalismo de *Naná* era un naturalismo trágico; el naturalismo de *La Coquito* tiene que ver más con la descripción de ambientes o de personajes, que con el determinismo impuesto a la protagonista. Belda construye su novela a través de un lenguaje expresionista, más propio del esperpento que del naturalismo finisecular – en el que el dato científico ya era en sí exagerado a la hora de justificar el comportamiento humano. Las tintas negras de *Naná* no existen en *La Coquito*; está más cerca del realismo de la picaresca porque su personaje puede medrar – como Lázaro, aunque llegue a ser un cornudo consentido-. Coquito medra porque su madre la vende desde temprana edad y a su fama como cupletista de éxito. Coquito cambia de amantes como Lázaro de amos. Los ojos de La Coquito- como los de Lázaro- son la excusa ideal para la crítica mordaz del cronotopo social, y eso no tiene nada que ver con el naturalismo. El naturalismo exigía víctimas o culpables, nos mostraba *enfermos peligrosos*. La primera picaresca denunciaba.

La nueva novela de principios de siglo XX, a la que Belda y Retana pertenecen, va más allá de ese guiño burgués hipócrita: nos invita a actuar en el gran circo, en el que la *enfermedad* es algo colectivo, es una pandemia, no algo aislado y de posible taxonomía liberadora. No existen los seres infames porque la sociedad es la enferma. Y reírse de todo ello, como se hace en *La Coquito*, es el camino más sano para la *curación*, para la liberación de tensiones y

de traumas. Y por ello, en definitiva, hay que ver a esta novela como una obra cómica, en el sentido clásico en el que era entendida la comedia, en esa mezcla de lo trágico y lo cómico. Porque Coquito es Dulcinea pero también Aldonza Lorenzo. Una hembra poderosa encerrada en un delicado cuerpo de tobillera. Micaela, su madre, es la Celestina que la ronda.

1. 3. 3. Interferencias

Los rasgos intertextuales que podemos encontrar en Belda, después de una lectura de la obra de Heinrich Mann o de Zola, pueden ser interesantes para ver cómo ha evolucionado ese tipo de mujer artista prostituta desde finales del XIX a principios del XX. La realidad social que se muestra en las tres novelas es parecida, pero hay un corte brusco ideológico entre el siglo XIX y el siglo XX; así como de la evolución de la técnica narrativa empleada. El naturalismo finisecular se diluye en aras de otros planteamientos estéticos, como el expresionismo, el esperpento o el realismo de origen picaresco, nunca exento de humor o del sentido de la parodia. La distancia entre Zola, por un lado, y Mann y Belda, por el otro, es significativa, a pesar de mostrar un modelo femenino parecido.

intertextualidad	Naná	Rosa Fröhlich	La Coquito
Tipo	(Artista)- prostituta	Artista marginal- prostituta	Artista de éxito- prostituta
Entorno	Teatro, la calle	cabaret	Salón Nuevo
Época (cronotopo)	París, Segundo Imperio	Hamburgo, puerto	Madrid, Belle Époque

Admiradores		estudiantes	estudiante
Amantes		Unrat	viejo
Alcahuetes		Unrat	Doña Micaela
Sexo lésbico	Satin (amiga)		Modistilla, una negra
Final	La muerte	Problemas con la justicia	El hastío vital
Significado partida	Un ser infame no puede medrar. La	Un melodrama (Historia de amor)	Una historia erótica y cómica
Significado último	caída es un castigo social	La caída no es fruto del determinismo	La lucha por la vida (como en la picaresca)

La crítica ha considerado a los novelistas de la novela erótica- como ya habíamos señalado en la parte introductoria a nuestra tesis- como continuadores del naturalismo finisecular. Personalmente hemos podido comprobar con la lectura “tripartita” de *Naná*, *El ángel azul* y *La Coquito* que esto no es totalmente cierto. Joaquín Belda no es un escritor naturalista, y no pensamos que él pretendiera seguir al naturalismo. El análisis de la obra de Zola incidió en las características del naturalismo genuino basado exclusivamente en el determinismo. En la obra de Mann, las tintas negras son ambientales no se ceban en sus protagonistas. La obra de Belda, por lo que a *La Coquito* se refiere, está más cerca de la picaresca que del naturalismo. *La Coquito* es la historia de una pícara y su madre, que también lo es. Belda nos cuenta las andanzas de una cupletista, que de un origen oscuro logra situarse en la sociedad como empresaria y

mujer de recursos económicos. Y todo ello se cuenta de una manera jocosa, forma nada naturalista de mostrar la realidad de Adela Portales, que, aunque trágica en algunos momentos, es la realidad de cualquier pícaro al uso. El ascenso de Adela Portales no ha sido fácil, pero no es estigma para el personaje; de ahí que el naturalismo no exista.

El significado de partida de *La Coquito* puede ser simple, es decir, una historia erótica y cómica; pero su significado último no tiene desperdicio: supone el análisis de la naturaleza humana en su viaje vital en la lucha por la vida. Lázaro como individuo era un producto genuino de su tiempo; Adela Portales, como personaje, trasciende lo literario para devenir un tipo humano común en su época. La ambición de Adela Portales está justificada. Y su carácter voluble y exagerado, aunque invención recargada y literaria, simboliza la rebelión constante a un entorno hostil. Y el hastío vital de la protagonista procede más del desgaste humano ante la lucha vital, que de una naturaleza moral depravada o extraviada (naturalismo). La Coquito, aunque caricatura, nunca es un ser infame. La mala fama le viene dada por su condición de artista y por su ligereza de cascos, pero no son cualidades determinantes. Adela Portales ha sido dueña de su destino.

En *Naná* el significado de partida y el significado último coincidían: una mujer infame no puede medrar y su caída, la muerte, es un castigo moral. No había vuelta de hoja, ni significados sobreentendidos. El significado de partida de *El ángel azul* era un melodrama, una historia de amor entre una joven y un hombre maduro; el significado último explica que la caída de ambos- sus problemas con la justicia- no es un fruto del determinismo sino de un accidente biográfico (son denunciados por un tercero, acusados de robo).

1. 3. 4. Erotismos y parafilias (otra lectura¹⁴⁶)

Quedarnos con la idea de que Joaquín Belda con *La Coquito* pretende hacer una *comedia costumbrista*, o considerar a Adela Portales, su criatura, sólo como una bestia sexual a la manera de Zola, que lo es también, sin lugar a dudas, o un personaje picaresco en una sociedad en crisis, en su trayecto vital en la lucha por la vida, no puede satisfacernos del todo.

El conflicto de Adela Portales, o lo que pretende Belda con ese conflicto, viene a representar otra cosa mucho más relevante, que escapa a los propios modelos literarios que Belda haya podido usar. Adela portales es **un nuevo modelo social y de género** que rompe con el esquema patriarcal (Belda cuestiona la conceptualización psicoanalítica de origen freudiano de la sexualidad humana) que articula la máxima de que no está permitido que las mujeres se descontrolen, y se convierte en una parodia de la impuesta pasividad femenina de la mujer, siempre sometida al absoluto goce fálico.

Adela Portales es presentada como una mujer-niña que no quiere ser madre, ese destino reservado exclusivamente en la sociedad patriarcal a la mujer. Sólo así podemos justificar el supuesto *desorden sexual* de la Coquito, incluso cuando Belda parodia la concepción freudiana de *la envidia del pene* en el hecho de que su protagonista se calce un arnés con pene para penetrar a su amante, el estudiante Julio Ordóñez (que se pasó dos años ahorrando dos mil pesetas para acostarse con Adela, habiendo acordado de antemano la transacción con doña Micaela):

¹⁴⁶ Seguimos a María Asunción GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ: *op. cit.*, pp. 91-174.

El objeto imitaba a la perfección el modelo natural y estaba fabricado con una pasta de caucho y polvo de mármol, que lo hacía temible.

Con unas cintas de seda; “Coquito” lo sujetó sobre sus riñones. Probó: sí, estaba firme (...)

“Coquito”, allí, a la vista de aquellas carnes posteriores del chico (...)veía que iba a estropear a un hombre para siempre, y no le importaba: notaba que iba a deshonrarlo marcándolo de un modo indeleble con el estigma de los sodomitas, y sentía una alegría feroz. ¿qué el chico en adelante, y si por azares de la vida tuviera que someterse a un examen de su organismo, sería la mofa de esta sociedad un poco rancia en estas cuestiones del amor? ¿Y qué? Mejor, mucho mejor: ella habría sido la culpable, esto le llenaba de un orgullo monstruoso.

(...)

El producto de los talleres alemanes inició un avance por entre dos promontorios, y en la estancia se escuchó un ¡ay! Que aun no era más que de dolor. No era más que el dolor. No era mala señal aquella, y “Coquito”, animada por el primer éxito, siguió adelante.

(...)en aquel momento hubiera sido difícil discernir cuál, en aquel acoplamiento monstruoso, era el hombre y cuál la mujer. La cara de Julio, acaso porque el papel que representaba así lo exigiese, era, desde luego, más femenina, con unas ojeras del tamaño de un tintero, y los ojos muy entornados, como en éxtasis; los pelos del flequillo, que le caían hasta cerca de la nariz, ayudaban al cambio de sexo.¹⁴⁷

En esa imagen se cuestiona todo un orden simbólico masculino, ya que se sitúa al macho en el rol pasivo reservado desde siempre a la mujer. Y esto no es pornografía ni perversión sexual. La modernidad de Belda con esta imagen es espeluznante porque subvierte la conformación de la subjetividad femenina y cuestiona la sexualidad humana como producto e intersección entre el cuerpo y la cultura, y pone en tela de juicio el sexo biológico y el género como constructo

¹⁴⁷ Joaquín BELDA: *op. cit.*, pp. 171, 174-175 y 178.

social. Adela Portales escapa a la representación psíquica de su sexo, construida en referencia a un orden simbólico falocéntrico, con ella se rompe la jerarquía binaria, en la que el hombre se ha ubicado como Sujeto.

La sexualidad de Adela Portales (parafilias, *fêlure*, sadismo, homosexualidad, rol activo...) rompe con las prohibiciones, con las restricciones relativas a su sexo. Se calza un arnés con pene ya que es el emblema fálico por excelencia, como portadora del único órgano simbolizado en el régimen patriarcal, el emblema de todos los poderes, lo considerado valioso y superior; y abjura de ser objeto, la representante de la carencia, el vacío, de lo definido como inferior, de no tener un órgano sexual no representado y sin ningún poder.

Y deviene *la diversa*, la desbordante, la descontrolada, la ávida..., una nueva identidad femenina, alejada del modelo único de mujer-madre, que reclama la reconstrucción de un nuevo orden simbólico que refleje, en todas sus acepciones, las posibilidades de la diversidad humana. Que Adela Portales se comporte de una manera independiente a *las labores de su sexo*, en nuestros días, ya no puede escandalizarnos, ya que analizaríamos la obra de Belda bajo un prisma reaccionario, lleno de los prejuicios morales y monológicos de la ideología patriarcal, que seguramente es lo que Belda quiso combatir, y tantos otros de su generación literaria.

Hay que reivindicar pues esta nueva postura vital ante la sociedad y dejar, de una vez por todas, las etiquetas y sambenitos que estos escritores tuvieron que llevar encima a causa de la labor de una crítica partidista, cerril e hipócrita. Lo de *pornográficos* ya no tiene, pues, ningún tipo de valor, es una excusa obsoleta y patética. Belda, al igual que Retana, entre otros, no es un cómico chabacano sino un ideólogo. E incluso con más valentía y razón de ser que otros

escritores que, como Ramón Gómez de la Serna, se jactaron de hablar de un nuevo tipo de mujer. Serna no dejó de ser nunca un patriarca aposentado (e incluso, como veremos más adelante en nuestra investigación, un homófobo a ultranza).

2. La Historia del arte frívolo y Retana

Álvaro Retana en su *Historia del arte frívolo* (1964) realiza un inventario de todos los artistas y las artistas, en sus figuras mayores y menores, que marcaron época desde principios del siglo XX hasta la década de los sesenta (1900-1964) en el mundo artístico del género ínfimo, el cuplé y las variedades españolas. A todo ese compendio de celebridades y etapas las denomina “Historia del arte frívolo”.

2.1. Los antecedentes del arte frívolo español

Para rastrear la causa de la aparición de los espectáculos a principios de siglo XX del llamado género ínfimo, hay que situarse dentro de la misma historia del Teatro musical español decimonónico. La zarzuela y su auge en el siglo XIX se emplaza a partir de 1839, con los compositores Francisco Barbieri y Emilio Arrieta; es un género lírico-dramático español genuino, en el que se alternan escenas habladas, otras cantadas y bailes. La zarzuela contiene elementos cómicos, es costumbrista y regionalista y su lenguaje se caracteriza por los modismos y la jerga popular (en este aspecto se relaciona con el sainete, pieza dramática jocosa, en un acto, de carácter popular, heredera del entremés). El éxito de algunas de ellas se debía a que algunas canciones se transmitían oralmente porque el público se las aprendía (como luego ocurrirá con algunos cuplés famosos).

Después de la revolución de 1968, a causa de la crisis económica, la zarzuela se resiente porque era un espectáculo costoso y el público tampoco podía acceder a él. Los empresarios del Teatro Variedades de Madrid encontraron una solución: redujeron el precio del espectáculo y la duración de la representación y se creó un nuevo tipo de zarzuela en un acto y una hora (la tradicional duraba cuatro horas con tres o más actos), fue lo que se vino en llamar teatro por horas. La fórmula tuvo gran éxito, y a esas zarzuelas se las designó con el nombre de “género chico”. A pesar de todo la zarzuela grande se seguía representando en el Teatro de la Zarzuela con poco público y éxito. En 1873 se inauguró el teatro Apolo, que fue el que definitivamente se dedicó al género chico. Este tipo de teatro musical alcanzará su pleno auge a finales de siglo y convive en los teatros junto con el sainete. En Madrid hay once salas que se dedican a este género (Apolo, Eslava, Zarzuela...).

Pero, a pesar de que en los primeros años del siglo XX, se componen zarzuelas de gran calidad musical como *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives, el teatro musical evoluciona en su vertiente popular por otros derroteros debido a la decadencia del género chico y el sainete: se empiezan a representar obras musicales conocidas como revistas o variedades- con un formato y concepto parecidos a la pequeña zarzuela- , obras musicales de un acto, ligeras y atrevidas, con números escénicos *verdes* o *sicalípticos* dirigidos exclusivamente a un público masculino y con canciones elaboradas con letras de doble intención, que se llamaron cuplés. A ese tipo de espectáculos se les llamó “género ínfimo”, por su descarado matiz atrevido en materia sexual, para diferenciarlos de las obras de teatro musical del género chico. Una de estas obras, que tuvo gran éxito, fue *La corte del Faraón*, basada en la opereta francesa *Madame Putiphar*.

Además de esa influencia española del teatro musical en la aparición del género ínfimo, hay que observar que éste se nutrirá de las influencias del teatro musical francés, que tiene su origen en el vodevil y la opereta del siglo XIX. El vodevil, a pesar de que en el XIX también se aplica – como término- a la comedia de boulevard, en su origen es un subgénero dramático que consiste en una comedia frívola y ligera y picante que da lugar a equívocos y situaciones cómicas, en la que se alternan partes cantadas con números musicales. Éste evoluciona a partir del siglo XVIII, con gran éxito en el XIX, transformándose en ópera cómica, también conocida con el nombre de opereta.

Los antecedentes de este arte frívolo español conectan también con el arte frívolo francés que se importó a finales del XIX, ya que éste fue una consecuencia del Théâtre des Variétés, de Margarita Brunet, sede del vodevil y de la opereta. De la opereta, como ocurrió en España con la zarzuela, se separó la parte más trivial y ligera y nació el espectáculo del arte frívolo de variedades, destinado a un público masculino, colmado de cancionetistas, cupletistas y bailarinas que interpretaban letras desorbitadas y picantes (*couplets*), coreables por un público bullanguero¹⁴⁸. Este tipo de espectáculos- como ocurrirá también al principio en las variedades españolas del género ínfimo- convivían con la sicalipsis, la pornografía del momento, caracterizada por actuaciones de destape femenino.

2. 2. El cuplé

Cuplé es un término hispanizado que viene del francés *couplet* y a su vez del provenzal *cobla*. Hay que considerarlo como la canción

¹⁴⁸ Álvaro RETANA: *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 17 y José LÓPEZ RUÍZ: op. cit., pp. 14-15.

que se populariza a partir de la aparición del género ínfimo y dentro de un contexto escénico, y que luego puede llegar a tener vida propia fuera del escenario cuando alcanza un gran éxito. Este tipo de composición musical sustituirá a principios del siglo XX, a la canción española (con la que hay que emparentarlo desde el punto de vista musical) y el género castizo-folklórico que se venía dando desde el siglo XVII (tonadillas, carambas...) y que alcanzaron un gran auge en la década de los cuarenta del siglo XIX, debido a la afición por el costumbrismo andaluz, y que se interpretaban en los cafés cantantes o cafés flamencos de Madrid, Sevilla, Málaga o Jerez. La canción, con el nuevo cuplé, se transforma no sólo desde el punto de vista artístico sino también en cuanto al léxico. El cuplé siempre tiene una letra pícaro y va ligado a una escenografía que también lo es.

La aparición del cuplé¹⁴⁹ va ligada a la entrada en España de los nuevos cafés-concierto y los salones y los cabarets¹⁵⁰, music-hall y salas de variedades, con la presencia de cantantes extranjeras (alemanas, italianas y francesas) que interpretan los cuplés en todas

¹⁴⁹ En España ya había nacido, en 1868, el llamado *cuplé político*, importado de Francia donde fue muy importante desde 1770 y después durante la Revolución. En 1868 nace otro género musical español, la revista. Se trataba de representaciones que relataban los acontecimientos de un año en curso, con números musicales intercalados, y que suponían una crítica política. Estos cuplés políticos eran canciones satíricas que procedían del sector liberal y que se hacen enseguida muy populares. Una de las obras más famosas fue *La Marsellesa*, de Miguel Ramos Carrión (autor de la popular zarzuela *Agua, azucarillos y aguardiente*, estrenada en 1876). También en zarzuelas como *La Gran Vía* aparecen este tipo de composiciones.

¹⁵⁰ El cabaret de origen europeo es un tipo de espectáculo que combina la comedia, música, danza y teatro. La palabra es de origen francés. Se distingue de otras representaciones porque los espectadores pueden disfrutar de bebida o comida mientras ven el espectáculo. Fueron creados a finales del siglo XIX, y fueron muy comunes en Alemania, Francia e Italia. Fueron famosos en el XIX Le Chat Noir, Folies Bèrgere y Moulin Rouge en París y el Cabaret Voltaire de Zurich, así como los cabarets subversivos de la Alemania de Weimar durante los años veinte del siglo XX. Su público, muy liberal, acostumbraba a reclamar espectáculos atrevidos en todos los aspectos, ya fueran temas políticos o sexuales. En los cabarets aparecieron los primeros transformistas.

estas salas o en los cinematógrafos después de cada representación.

Uno de los primeros cuplés históricos¹⁵¹, se versionó (lo hizo el empresario y letrista madrileño Eduardo Montesinos) de una polka italiana que la actriz alemana Augusta Berges había interpretado en el teatro Barbieri de Madrid, ocasionando un gran revuelo al desprenderse esta *divette* de sus ropas ante el público. La nueva versión de *La pulga* la estrenó la cupletista Pilar Cohen, corista venida del género chico, y fue canción preferida de la Bella Chelito (Consuelo Portella), y que volvió a adaptar, siendo uno de sus cuplés más aclamados, después de la Guerra Civil, La Bella Dorita (María Yáñez) en El Molino de Barcelona. Retana nos dice que “*La pulga*” fue declarada por los empresarios canción de interés nacional y centenares de artistas la adoptaron a exigencias de la moda.

Veamos qué nos cuenta este simpático y emblemático cuplé que daba lugar a buscarse desesperadamente y muy ligera de ropa el afaníptero, y que conseguía en el auditorio masculino un desmadre general:

I

Tengo una pulga dentro de la camisa
que salta y corre y loca se desliza,
por eso quiero poderla yo encontrar
y si la cojo la tengo que matar.

Refrán

Rápida salta y se esconde...
Ya me ha picado yo no sé dónde.
Mas si colérica por fin la encuentro
a la muy pícara yo la reviento.

¹⁵¹ Álvaro Retana: *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 44.

II

Estos insectos que tal molestia causan
me encorajinan, colmándome de rabia.
Como a esta pulga llegase yo a encontrar
les aseguro que me las va a pagar. (Al refrán).

III

No hay más remedio, tendré que resignarme.
Muy buenas noches, ahora voy a acostarme.
Yo les suplico volver atrás la cara,
porque no quiero que vayan a ver nada. (Al refrán).

(De pronto):

¡ Ya está ¡ ¡ La tengo entre mis manos!
¡ Al fin la maté!¹⁵²

Retana escribió un cuplé con el mismo tema, *La pulga sabia*.

El nombre de Álvaro Retana va indiscutiblemente unido a la historia del cuplé, como nos afirma José López Ruiz, en *Aquel Madrid del cuplé*:

En el trascurso de este libro un nombre ha aparecido asiduamente (y seguirá apareciendo; es inevitable). Y no por capricho del autor. Si se escribe, por ejemplo, de cine, ¿cómo omitir a Chaplin, Griffith, Keaton o Allen? Pues si de lo que tratamos es de música popular – y de una época peculiar, la del cuplé- ¿cómo olvidar el nombre de Álvaro Retana? (...) Y es que, salvando todas las distancias con los genios cinematográficos, Retana es al cuplé lo que cualquiera de estos nombres es al séptimo arte. (...) Inútil sería dar aquí una lista, siquiera aproximada, de las creaciones para el cuplé de Retana. Pero es obligatorio, al menos, mencionar algunos de sus títulos más representativos. (...)

¹⁵² José LÓPEZ RUÍZ: *op. cit.*, pp. 134-135.

Entre los apicarados, Retana compuso para Carmen Caballero “Las Delicias de Brasil” (...). Cuando se ponía fino, Retana podía escribir cosas tan delicadas y exóticas como el celeberrimo “Amor japonés” (...). Fue este “Amor japonés”, creación de Raquel Meller, parte de títulos tan variados y populares como “Brindis trágico”, también cantado por la Tarazona, el “Ven y Ven” y “La Tirana del Tripili, por La Goya. “Un paseo en auto”, “El ricito de pelo” y “La noche de los novios”, cantados por La Chelito, “La modista militar” para Mercedes Serós, “Serenata galante” (Salud Ruiz), “La hora del té” (Adelita Lulú), “La maja goyesca” y “La duquesa torera” (Carmen Flores). “El bibelote” (Nita Solbes), “Fado Blanquita” (Blanquita Suárez), “Colegiala soy” (Lolita Méndez), “Las tardes del Ritz” y “Un capricho de Cleopatra” (Egmont de Bries), entre otros muchos...¹⁵³

Por otra parte hay que señalar, sino no estaríamos tratando a Retana, el componente erótico de las letras de la mayoría de sus cuplés. Erotismo que va ligado a un doble sentido del lenguaje, a su picardía, dirigida a la interpretación jocosa del público. Javier Barreiro¹⁵⁴, en *Cruces de bohemia*, hace un listado de juegos metafóricos ligados a la expresión de lo erótico que presentan sus cuplés:

a) Alusión a elementos de la gastronomía: (*El bombón de crema*,: se juega con un “bombón de chocolate relleno de crema”, que un novio le trae a una novia muy *golosa*); *Aperitivos* (donde aparecen almejas frescas, y langostinos para que se los *coma* una señorita); *A la compra* (aparece el conejo, nabos, huevos, que una chica va comprando); *Guisando...guisando* (almeja, nabo, peras, salsa mayonesa, fogoncito).

b) El armamento militar como metáfora erótica: (*El buen ladrón*: una chica que es asaltada en su domicilio (*Si con un arma usted me va a*

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 171-176.

¹⁵⁴ Javier BARREIRO: *Cruces de bohemia*. Vidal y Planas, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes, Unaluna, Zaragoza, 2001, pp. 100-110.

herir/ haga el favor de clavarla/ de un modo que apenas me haga sufrir...); La noche de boda (Mi esposo es teniente de caballería, / porque el arma suya siempre me gustó..).

c) El miembro masculino: *¿Corta o larga?* (donde se juega con las medidas posibles de una falda: *En esta cuestión a mí/ ninguna duda me embarga, / si a unas les gusta muy corta/ pues yo la prefiero larga...*)

d) El acto sexual: *Guantería 1900* (donde los guantes hacen referencia a la estrechez que debe superar una penetración : *Una jovencita vino a mi bazar,/ porque un par de guantes quería comprar (...)/ lo que yo le daba/ no era su medida/ y, con gran esfuerzo, / quedó adolorida(...)/ Mas si, al fin, del todo entró/ y le ha venido tan bien, /eso ha sido nada más/ por los polvos que le eché).*

e) La participación erótica de la mujer reclamando sexo (insólita en la época): *La noche de novios (Chico, no seas borrico, /despierta, / que no tengo ganas de dormir./ Vamos, / si no charlamos/ mañana me divorcio de ti...).*

Todos esos cuplés – sigue Barreiro- , con sus exclamaciones, diálogos, variaciones de entonación y otros recursos de carácter fónico, además de la gestualización que comportaban, daban ocasión al lucimiento de la cantante y, sobre todo, a que con la hiperbolización de las inflexiones se incrementase el efecto cómico y despertador de la pulsión erótica que se pretendía.

Álvaro Retana, en su *Historia del arte frívolo* (1964), nos dice acerca del cuplé: *Una canción, considerada diversión frívola, intrascendente, puede en ocasiones otorgar a su autor más*

*renombre, prestigio y beneficio, que media docena de composiciones calificadas "de altura".*¹⁵⁵

Y sigue más adelante: *Ese mismo año de 1911 estrené mis primeras canciones ligeras interpretadas por las estrellas de variedades La Goya, Paquita Escribano, Adelita Lulú, Amalia Molina, Raquel Meller, La Bella Chelito, Teresita Zazá y otras figuras de la bella época. Mi intimidad con ellas por confeccionador de su repertorio y figurinista, me permitió estudiar sus psicologías como su ambiente, reflejado en mis novelas La carne de tablado, Ninfas y sátiros, El crepúsculo de las diosas...*¹⁵⁶

2. 3. La clasificación de Retana.

Desde el punto de vista cronológico, Retana marca unas etapas de la Historia del arte frívolo español:

1) **Los inicios del género ínfimo**, comprendidos en la primera década del siglo XX; los espectáculos se concentraban en locales pequeños y clandestinos (antros bohemios, barracas, cafés-cantantes, teatrillos) donde actuaban cantantes y bailarinas, en una mezcla abigarrada de sicalipsis y picaresca. En Madrid destacó el teatro Apolo o el Salón París, este último como famoso antro en que se hizo famosa La Bella Chelito, Consuelo Portella. En este período hay que situar *La Coquito* (1915), de Joaquín Belda o *La reina del cuplé* (1963) de Álvaro Retana.

2) La edad de Oro de **las Variedades**: que empieza con la inauguración en Madrid, en 1911, del teatro Trianón Palace, de la calle de Alcalá, y con la entronización del cuplé como pieza musical característica cargada de la picardía del doble sentido. Siendo Aurora Jauffret, *La Goya*, Consuelo Vello, *La Fornarina*

¹⁵⁵ Álvaro RETANA: *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 15.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

(desaparecida en 1915) o Raquel Meller, las cantantes más importantes de este período, como también fueron famosos los “imitadores de estrellas” como Arsenio Marsal, llamado artísticamente Egmont de Bries. En este período, que tiene su decadencia ya a partir de 1926, se implantan las llamadas “variedades selectas”, espectáculos depurados de lo chabacano y aptos casi para todos los públicos (ya no tan sólo el masculino), y verdaderas canteras del cuplé. Las variedades selectas se establecen en coliseos importantes, como el teatro de Fuencarral. El género ínfimo anterior es desplazado a provincias. Hay que situar a *Carne de tablado* y *El crepúsculo de las diosas* en esta época.

3) **La revista**, entre 1927 y 1939, sustituye a las variedades y se vuelve más chabacana, a pesar de que se hacen buenas obras del género. Se inaugura con la revista *Las castigadoras* (1927) y empiezan a despuntar figuras como Celia Gámez, que estrenó *Las Leandras* en 1931, con escenografía de Retana. En este tipo de espectáculo se potencian las vedettes, mujeres vistosas y esculturales para los desfiles y las vicetiples y cupletistas. Los números musicales se engarzan con un leve argumento. Son vodeviles que se diferencian de las variedades porque intervienen actores masculinos, cuya importancia está incluso por encima de los papeles femeninos, relegados si cabe sólo a la plasticidad escénica o a la interpretación musical. Las variedades son desplazadas a los music-halls y a los cabarets.

4) A partir de la Guerra civil el cuplé ha desaparecido y es sustituido por lo que Retana llama **andalucismo escénico**, el mundo de las tonadilleras y de la copla de origen andaluz, y de los cantantes (Concha Piquer, Lola Flores, Marifé de Triana, Antonio Molina...) y bailarines folklóricos.

A finales de los años cincuenta, radio Madrid, con su programa *Aquellos tiempos del cuplé*, revitaliza el género y aparecen famosas cantantes como Lilián de Celis. A partir de aquí el cine logra un *revival* del cuplé, con películas como *El último Cuplé*, *La violetera* o *La reina del Chantecler*, que entronizan, en tiempos de la Dictadura, como cantante indiscutible a Sara Montiel.

3. La mujer del género ínfimo y su mundo en *La carne de tablado* y *El crepúsculo de las diosas*

A finales de siglo XIX la mujer europea está luchando por el sufragio universal para conseguir su lugar e independencia en una sociedad patriarcal que le ha negado ese derecho legítimo. Pero en el mundo artístico la mujer finisecular y de principios de siglo consigue, a pesar del estigma que ello le conllevará, una cierta libertad de movimientos. Nos referimos a famosas cantantes y bailarinas como La Bella Otero, Jeanne Avril o Cleo de Merode, Isadora Duncan o Mata-Hari. Quizá un paradigma de todas las artistas del mundo del espectáculo españolas que le habrían de seguir- en la realidad y la literatura-, fuera Carolina Otero, de quien Retana (a quien coloca como la primera artista en su sección del género ínfimo en su *Historia del arte frívolo*) dice lo siguiente:

Por nombre Carolina, ella y Emilia Pardo Bazán fueron las dos gallegas más sensacionales de principios de siglo.

Pero se diferenciaban en que Carolina fue la más hermosa española de su tiempo y la autora de "Los pazos de Ulloa" jamás hubiera podido presentarse a un concurso de bellezas.



La Otero encantaba a sus amistades por no ser intelectual y precisamente por serlo tal vez no resultase tan encantadora la Pardo Bazán.

Carolina Otero fue la primera española de pandereta que impuso en el extranjero una coreografía arbitraria a base de navaja en la liga, castañuelas y remeneos voluptuosos.

Príncipes rusos y multimillonarios yanquis forjaron el prestigio de esta espléndida gallega, bien arruinándose por ella o pegándose un tiro en la testuz.

Padecía la obsesión de los pleitos, detalle que se traducía en propaganda eficaz, gratuita y, naturalmente, ganaba

en todas sus demandas judiciales, porque con su cara y su tipazo hacía difícil quitarle la razón.¹⁵⁷

Carolina Otero (que se llamó en realidad Agustina Otero Iglesias, 1868-1965) es el ejemplo de una mujer nueva que representa por antonomasia la disidencia sexual del rol femenino establecido atávicamente. Se la puede considerar como la primera artista española conocida internacionalmente y uno de los personajes más representativos de la Belle Époque francesa en los círculos artísticos y de la vida galante de París. Sin ser una bailarina profesional llegó a crear un estilo propio, mezcla de estilos como el fandango o danzas exóticas; fue también una notable cantante y tuvo calidad como actriz de teatro. Carolina Otero se hizo a sí misma e inventó parte de su vida- el cambio de nombre, por ejemplo- para ocultar sus orígenes humildes (nacida en Valga, hija de madre soltera, sufrió

¹⁵⁷ Álvaro RETANA: *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 25.

abusos sexuales de niña...); se inventó que era una gitana andaluza. En la realidad, se fugó de casa y trabajó en una compañía de comediantes portugueses; al dejar la compañía, se dedicó a bailar en cafés flamencos, ejercía la mendicidad y la prostitución en cualquier lugar del país. En 1888 conoció en Barcelona a un banquero que se la llevó a Marsella y la promocionó como bailarina. Después de abandonar al banquero, llegó a ser conocida y famosa en toda Francia con el nombre de la Bella Otero. En 1890 actúa en Nueva York y hace una gira por todo el mundo y su fama es ya internacional. Argentina y Rusia fueron los países que más visitó. Fue la gran estrella del Folies Bergère parisino durante muchos años. Por otra parte devino una de las más cotizadas cortesanas por quien hombres influyentes pagaban cifras astronómicas; este hecho contribuyó también a que ascendiera en el mundo artístico. Era muy habitual que las artistas ejercieran la prostitución para aumentar sus ingresos (Recordemos que La Coquito hace lo mismo en la obra de Belda). Fue amante de Leopoldo II de Bélgica, Eduardo VII de Inglaterra y del rey Alfonso XIII. Carolina Otero reunió una fabulosa fortuna, pero su ludopatía se la hizo perder en los casinos de Montecarlo y Niza. Se retiró del espectáculo en 1910 y se estableció en Niza donde murió en 1965 sola y arruinada.

Toda la cultura que se relaciona con el cuplé o el género ínfimo estaba ribeteada por la llamada del sexo. Estas bailarinas, cantantes o cupletistas¹⁵⁸ en el siglo XIX hubieran sido relegadas a la marginalidad por ser consideradas ligeras de cascos. Sin embargo, a pesar de la censura y de la Moral, logran ocupar un lugar importante en la sociedad de la época; llevan, sus figuras más relevantes, un tren de vida desahogado, consiguen fama y glamour y devienen

¹⁵⁸ Alberto MIRA: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Egales, Barcelona, 2004, p. 155.

estrellas mediáticas en los albores de lo que ya podríamos llamar la cultura de masas.

La mujer infame finisecular es sustituida por una hembra- valga aquí la expresión- fuerte y esplendorosa, que va a utilizar su condición femenina para escapar de un destino humilde o mediocre, para despuntar en la sociedad en un papel de mujer desacostumbrado que, a pesar de que incomode a algunos, será representativo de un momento histórico. Retana siempre estuvo



vinculado a este tipo de mujeres, a las que admiraba, criticaba y comprendía. Hasta incluso llegó a tener un hijo con una de ellas, la bailarina **Luisa de Lerma**, a la que dedicó su *Carne de tablado*. Fue asimismo amigo de Aurora Mañanos Jauffret, *La Goya*¹⁵⁹, que puso su voz a las primeras canciones que Retana compuso para los espectáculos del Trián Palace de Madrid a partir de

1911, de Antonia de Cachavera, *La Cachavera*, a quien dedica la novela *El diablo de la sensualidad* y a quien coloca como personaje en la novela *Mi alma desnuda*, y de la republicana Tina de Jarque, en cuya casa fue detenido en 1939.

El rey Alfonso XIII, mujeriego, populista, a quien gustaba la pornografía, además de tener una relación con la actriz Carmen Ruiz

¹⁵⁹ Hoyos y Vinent en el prólogo de *A Sodoma en tren botijo* cuenta que conoció en Madrid a Álvaro Retana, cuando éste tenía quince años, en casa de *La Goya*.

Moragas, tuvo sus amores con la cupletista *de incitante belleza Julia Fons*, en una época, dice Retana¹⁶⁰, en *que las señoras todavía usaban corsé sílfide y se recogían las faldas por las calles, y de quien el Padre Mariana no se atrevería a escribir su historia*.

Lily Litvak nos dice lo siguiente acerca de esta época y de estas genuinas mujeres:

El Madrid de la Gran Guerra y de los primeros años de entreguerras se apasionó por cupletistas como La Criolla, que excitaba al público cantando “La Cachunda”, Zamacois se enamoró de La Bella Monterde, Gómez Carrillo se casó con Raquel Meller, Tomás Borrás conquistó a La Goya, Belda se inspiró en La Chelito, quien sería protagonista de su novela *La Coquito*.

La primera guerra mundial favoreció la especulación, y el teatro aprovechó ese flujo de dinero. “Las variedades significaron áureo y caudaloso río para empresarios, modistos, joyeros, mueblistas”, comenta Retana, que pondera los vestuarios y el mobiliario de las actrices y cupletistas. La inmensa mayoría de las artistas de la canción fueron de origen humilde y algunas entraron en los círculos sociales más exclusivos y alcanzaron fama y gloria fabulosas.¹⁶¹

Este mundo del cuplé, como podemos ver, se halla indisolublemente unido a la novela que se genera en esas primeras décadas del siglo XX. La sociedad está gozando de una cierta libertad, que es muy legítima, en muchos sectores artísticos. Estas mujeres han de ser, a la fuerza, personajes de la nueva novela galante porque la novela intenta mostrar cómo funcionaba esa sociedad, y cómo sus individuos- en especial algunas mujeres-

¹⁶⁰ Álvaro RETANA: *Historia del arte frívolo: op.cit.*, p. 211 (también foto de Julita Fons).

¹⁶¹ Lily LITVAK: *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*, Taurus (Clásicos, 20), Madrid, 1994. p. 21 (La cita de Álvaro Retana procede de la *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 52).

intentan escabullirse de la represión finisecular en la lucha cotidiana por la vida.

Las vidas de las artistas y las cupletistas, como mujeres galantes, son azarosas y subvertivas y devienen modelos sociológicos y literarios:

Todavía dio que decir La Bella Otero, anticlerical y voluptuosa, devoradora de hombres, dilapidadora de fortunas (...) La Fornarina, de origen oscuro, había llevado “una juventud de oprobio” y trabajó de humilde modistilla antes de salir a las tablas en 1907 en el suntuoso Music Hall de la Plaza del Carmen, ante la flor y la nata del Madrid noctámbulo. Raquel Meller pasó directamente de ser costurera al escenario del Arnau. En el Palace de Madrid, Adelita Lulú lucía joyas valiosísimas; María Conesa, millonaria a los veinte años, pidió 1.000 pesetas diarias en 1924 para actuar en el Madrid Cinema. Raquel Meller, que en sus viajes a París se alojaba en el lujoso Hotel Cleyton, compró un palacete en Versalles, que decoró con “moblaje real”, mármoles de Rodin y dibujos de Matisse y Carrière. Adquirió un piano que supuestamente había pertenecido a Mozart, y una finca en la Costa Azul. En 1920 viajó a Nueva York con un contrato que ascendía a 50.000 dólares.¹⁶²

Álvaro Retana va a ser un virtuoso literario en la descripción, en sus luces y sus sombras, de estos tipos humanos. Naná, la artista mediocre que quiso medrar como cortesana durante el Segundo Imperio francés, por fin será, de alguna manera, redimida.

3. 1. El estudio del cronotopo

El cronotopo, según Mijail Bajtin¹⁶³, es un elemento organizador argumental de la novela que nos da mucha información sobre una

¹⁶² *Ibid.*, p. 21.

¹⁶³ Mijail Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, op. cit., pp. 237-409 (cap. “Las formas del tiempo y del cronotopo de la novela”).

época y se constituye asimismo como parte integrante del eje paradigmático del significado de la misma. La traslación literaria de un cronotopo real e histórico y su interpretación por parte del autor queda reflejado ficcionalmente en el texto a través de indicaciones espacio-temporales identificables, que coadyuvan, de una forma indispensable, al desarrollo del argumento; en el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. *Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Todos los elementos abstractos de la novela – generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc. – tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística.*

Las fechas de 1918 y 1919, las de las publicaciones de las dos novelas, hay que situarlas en un contexto histórico¹⁶⁴ español comprendido entre 1917 y 1923, es decir, la crisis de la Restauración y el advenimiento de la Dictadura de Primo de Rivera, que suspendió indefinidamente la Constitución de 1876. Este periodo, denominado por Pierre Vilar¹⁶⁵ *la época de los disturbios*, viene marcado por la crisis de la monarquía de Alfonso XIII y por intento de llevar a cabo sin éxito, por parte de las fuerzas políticas, la organización de un sistema parlamentario demócrata y liberal. La primera guerra mundial (1914-1918), la revolución rusa (1917) y la guerra de Marruecos (a partir de 1909), desde diferentes ámbitos, contribuyeron a la desestabilización política, social y económica española.

¹⁶⁴ Pablo LA PORTE: *Marruecos y la crisis de la Restauración en La crisis del régimen liberal en España, 1917-1923*, "Ayer" (Revista de Historia Contemporánea), nº 63, Marcial Pons (Ediciones de Historia), Madrid, 2006 (3), pp. 53-74.

¹⁶⁵ Pierre VILAR: *Historia de España*, Crítica, Barcelona, 1981 (13), pp. 117-123.

A partir de la crisis de 1917 los partidos liberal y conservador no son más que sombra de sí mismos. Se constituyen gobiernos de concentración, en los que intervienen todos los partidos, y aún así entre 1917 y 1923 hubo trece cambios de gobierno y treinta crisis parciales. El fin de la guerra mundial acabó con el falso espejismo del desarrollo económico, que sólo había aprovechado a unos pocos. El atasco del movimiento comercial originó el hundimiento de la producción minera y textil e incluso la agrícola.

El paro obrero y la insuficiencia de salarios agravaron la inquietud social (nacimiento del anarcosindicalismo a raíz de la Semana Trágica, el impulso del socialismo español- uno de los enemigos de la monarquía más beligerantes- después del triunfo de la revolución rusa). Las huelgas revolucionarias promovidas por la CNT y la UGT (agosto de 1917) fueron sofocadas por el ejército y la burguesía (especialmente la nacionalista catalana representada por Cambó, quien fue ministro en un gobierno de concentración que prometía elecciones para 1918) pactó con la monarquía. A partir de ese momento el monarca tiene una mayor participación personal y el ejército una mayor intervención en la vida política del país. La situación se agravará en 1921 con el desastre de Annual y la monarquía volverá a caer en desgracia, debido a la responsabilidad de Alfonso XIII en la cuestión marroquí (en el reparto colonialista de Marruecos entre España y Francia), hecho que sume al país en una total desorganización política, social y militar que conduce al golpe militar de Primo de Rivera.

En esta época, como sabemos, empieza el periodo de esplendor de Álvaro Retana como escritor y como constructor de su espacio autobiográfico como novelista de éxito. Y Villena¹⁶⁶ nos dice que

¹⁶⁶ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 42.

estas obras, *LCDT* y *ECDLD*, como novelas en clave, aprovechan el éxito -que en su momento tuvo esa fórmula novelística- de *Troteras y danzaderas*, de Ramón Pérez de Ayala, de 1913.

Pero a pesar de esta época de crisis histórica, el mundo del ocio correspondiente al género ínfimo tuvo su máximo esplendor a partir ya de 1911, con la inauguración en Madrid del teatro Trianón Palace, la primera catedral del cuplé. Es la época que Retana, en su *Historia del arte frívolo*, denomina “Edad de Oro de las variedades” y cuya decadencia empieza a partir de 1926. Y ese mundo artístico es el que Retana quiso transmitirnos, a pesar de ese delicado momento histórico español.

Veamos, pues, ahora cómo se materializa en esas dos novelas ese mundo especial y frívolo – su cronotopo genuino-, que demuestra que en todo momento de crisis histórica, el arte, sea del tipo que sea, puede llegar a ser una auténtica válvula de escape.

3.1. 1. Los ambientes varietinescos de Madrid y Barcelona

Dos capitales de la envergadura de Madrid y Barcelona concentraron los espacios de ocio relativos al género ínfimo y las variedades en lugares emblemáticos, y entre ellas hubo un trasvase de espectáculos y de artistas.

En **Madrid** todo empezó en la calle de Alcalá y en sus primeros quinientos metros, en un radio de acción cercana a la Puerta del Sol, bajando por la calle Carretas, subiendo hasta la Plaza del Carmen, y llegando por Alcalá hasta las Cortes; allí se situaron los más famosos *templos del pecado*. Los más importantes fueron: el **Novedades**, teatrillo muy popular, en la calle de Toledo, frente al mercado de la cebada e inaugurado en 1857 por Isabel II; **El Trianon Palace**, en la calle de Alcalá, entre las calles Sevilla y actual Cedaceros e inaugurado en 1911. El Trianon fue una

institución en Madrid, y para las artistas ser contratadas en este teatro era tan importante como para los toreros figurar en el cartel de la plaza de Madrid. Aurora Mañanos Jaufret, *La Goya*, se dio a conocer en él en su inauguración cantando el “Ven y Ven” de Retana; el **Romea**, competidor del anterior, en la calle Carretas; en la plaza del Carmen: el **Kursaal Central**, que empezó con espectáculos de sicalipsis a principios de siglo y donde triunfara Consuelo Vello, *La Fornarina*, con una pieza de Retana llamada *Aventuras de don Procopio en París*, y el **Salón Chantecler** (actual teatro Muñoz Seca), este último inaugurado en 1914, y famoso por los triunfos de Consuelo Portella, *La Bella Chelito*; en la calle de la Montera se encontraba el **París-Salón**, teatrillo- o antro para algunos- muy popular donde se inició *La Chelito*; el **Salón Madrid**, en la calle Cedaceros; el **Actualidades** (sala donde se iniciaron muchas cupletistas que luego fueron famosas) y el **Salón Japonés**, con decoración oriental y auténtico café-cantante, en la calle de Alcalá; el Salón Japonés también era un lugar de presentación de artistas, en él el periodista Javier Betegón bautizó a Consuelo Vello como *La Fornarina*; la sala de espectáculos **La Parisiana**, situado en las proximidades de la Plaza de la Moncloa, siendo el primer lugar donde tocó una orquesta negra de jazz en 1919; el Parisiana también fue una institución en Madrid como salón de té, club, sala de juego, lugar de citas para políticos y amantes y terraza de verano; el **Madrid Cine**, en la plaza de Malasaña, donde muchas cupletistas actuaban entre la emisión de películas. **El Fuencarral**, especializado en las variedades, donde triunfó, con “Las tardes del Ritz” de Retana, el transformista Egmont de Bries y la tonadillera Carmen Flores, que estrenó la pieza de Retana, “La maja goyesca”.

En **Barcelona** existía una zona en **El Paralelo** (actual Poble Sec) que era llamado “Brodway barcelonés”, también otros locales se

situaban en la zona de las Ramblas, en el meollo del Barrio Chino. Muchos nombres de los teatros y locales barceloneses copiaron el nombre de los madrileños; así como muchas artistas iban de Madrid a Barcelona; Álvaro Retana afirma, en su *Historia del arte frívolo*, que las tres artistas que más triunfaron en esta época en Barcelona fueron Raquel Meller, Antonia de Cachavera y La Chelito.

A partir de 1910 la zona del Paralelo contaba con diez teatros y cuatro music-halls, en un espacio de apenas seiscientos metros. Sus locales más famosos fueron **el café-concert Sevilla**, **el Royal Concert**, **el Petit Moulin Rouge**, **el Pompeya (antiguo café-concierto Palacio Trianon)** , donde *La Chelito* triunfó desnudándose al son de “la pulga”, o el **Bataclán**, frecuentado por marineros y con actuaciones de transformistas, que con El Molino no cerró puertas durante la guerra civil.

El Petit Moulin rouge- considerado uno de los music hall más antiguos de Europa- (nombre de 1908, a imitación del famoso “Moulin Rouge”, del barrio de Montmatre de París) abrió sus puertas en el año 1899, con el nombre de “La Pajarera Catalana” ; después de 1939 pasó a llamarse “**El Molino**” y siguió funcionando, especializado en el espectáculo de revista, hasta la mitad de los años noventa. Una de sus más célebres artistas fue María Yáñez, *La Bella Dorita*.

En el Paralelo destacó el **Teatro Arnau**, donde en 1911 inició su carrera exitosa Raquel Meller. Otros teatros importantes vinculados a las variedades fueron el **Victoria**, el **Condal** y el **Apolo**. Fueron famosos para el género ínfimo el **Eden Concert**, de la calle Conde del Asalto, frívolo y con *foyer* para el alterne, donde se hiciera famosa en Barcelona La Chelito, y **Eldorado**, situado en la Plaza de Catalunya, que ofrecía espectáculos de variedades más selectos.

El mismo Retana residía en ambas ciudades cuando le interesaba debido al estreno de algún espectáculo en el que participaba como letrista, figurinista, escenógrafo, compositor o autor. En la novela *Mi alma desnuda* (1924), el personaje narrador protagonista- alter ego del autor y llamado también Álvaro Retana- hace un viaje de Madrid a Barcelona para supervisar el estreno veraniego, como figurinista y libretista, de una revista de variedades, *Su Majestad el Placer*¹⁶⁷, en el Edén Royal¹⁶⁸ de la ciudad Condal :

En el Edén Royal fui acogido por el empresario con desbordante júbilo, y después de obsequiarme con unas copas de champagne, el director artístico ordenó que desfilaran ante mí las intérpretes principales de mi capricho veraniego.

Todas me prodigaron elogios y sonrisas, expresando su esperanza de que *Su Majestad el Placer* fuera un éxito clamoroso que atrajese a aquel music-hall el interés de la ciudad. La mayoría de ellas no disimuló su sorpresa ante mi juventud, admirándose ingenuamente de que yo solo hubiera confeccionado la letra y la música de la revista, pintando, además, los figurines de los trajes que lucirían ellas y los bocetos del decorado.¹⁶⁹

3. 1. 2. Los teatros y su ubicación

¹⁶⁷ Hemos hallado dos obras musicales de parecido título de Álvaro Retana: *Su Majestad, el folklore* (espectáculo en dos actos con música de J.M. Lezaga, estrenado en el Teatro de La Latina de Madrid el 10-V-1954) y *Su Majestad, la Noche* (revista en dos actos, s.f. y lugar de estreno). Por otra parte, en fecha de 1919 (la misma de *El crepúsculo de las diosas*), Retana estrena, en el Music-Hall Palace de Madrid, *El capricho del diablo* (fantasía en un acto con música de Francisco Sanna) (en Javier BARREIRO: *Cruces de Bohemia. Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes, op. cit.*, pp. 114 y 118-119).

¹⁶⁸ En Barcelona existió hasta la guerra civil, en la calle del Conde del Asalto (hoy llamado Nou de la Rambla), el teatro Edén Concert o Edén Royal, donde se hiciera famosa en Barcelona la Bella Chelito, y que aparece descrito también en *El crepúsculo de las diosas*.

¹⁶⁹ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, Hispania, Madrid, 1923, p. 57.

Retana, en *LCDT*, coloca a su protagonista, Nené Romero, trabajando con gran éxito en el teatro **Romea**, de la calle Carretas de Madrid (donde se reúne, dice Retana, todo el *Gotha* de la danza y el cuplé) y a la divina Mabel, la protagonista de *ECDLD*, instalada desde hace tiempo en el teatro **Eldorado**, de la plaza de Cataluña de Barcelona. Se menciona asimismo que Mabel, antes de ser famosa, había empezado en un **café concierto del Paralelo**. Ella misma frecuenta la vida nocturna bohemia y los espectáculos del **Edén Royal**, de la calle Conde del Asalto, sabiendo que el local rivaliza con el que ella trabaja. Retana denomina la zona del paralelo como “**el Broadway Barcelonés**”. Nené Romero, antes de ser famosa, actuó en el **Actualidades** de Madrid, teatro de iniciación de muchas cupletistas. En *ECDLD* se mencionan otros locales de Barcelona, como el **Edén Concert** y el **Montecarlo**, o el **Alcázar Español**, dedicado a las variedades. **El Parisiana** aparece en *LCDT* como un salón galante a donde acude Nené Romero con uno de sus amantes de turno.

3. 1. 3. El espectáculo (características)

El tipo de espectáculo que se muestra tanto en *La carne de tablado* como en *El crepúsculo de las diosas* tiene que ver con lo que Retana llama Edad de Oro de las variedades; las variedades, o también “variedades selectas”, estaban ligadas al cuplé porque constituyeron su cantera, tanto en piezas musicales como en la aparición de artistas. Este tipo de espectáculos se mantuvo hasta bien entrada la dictadura de Primo de Rivera, tan interesado como estuvo por las tonadilleras y las cupletistas. Fue un fenómeno de masas, en el sentido de ser un entretenimiento interclasista (Madrid o Barcelona se parecían en este aspecto al Berlín anterior a Hitler o al París de los años veinte), que afectó a la prensa y a la literatura,

especialmente a ésta última porque en muchas de las obras de la “novela corta” el tema de la cupletista estaba presente; y, por supuesto, en Álvaro Retana.

En *El crepúsculo de las diosas* se hace una descripción de cómo funcionaba un teatro de variedades como el Edén Royal, de la calle Conde del Asalto de Barcelona:

a) El espectáculo se abría con la actuación de diferentes artistas y cupletistas (con sueldos diferentes), que acostumbraban, con su descaro y vulgaridad, a *calentar los motores*. Eran las *teloneras*. Este tipo de artistas procedían todas de la zona de El Paralelo, donde se habían iniciado en cafés-cantantes, y también algunas habían trabajado en casas de citas. Muchas procedían, como tiples, del género chico, del mundo del teatro serio, e incluso había bailarinas. Esta fase del espectáculo creaba un clima desenfadado, en el que el público¹⁷⁰ se desinhibía con ataques o piropos verbales a las artistas. La atmósfera estaba cargada por el humo del tabaco, el sudor y el olor a alcohol. Las primeras filas eran las más contrincantes (estudiantes, clase popular...). En los palcos se situaban, nos dice Retana, las sacerdotisas del cuplé de otros teatros que venían a ver el espectáculo, con admiradores, amantes y familiares, u otra gente que podía pagar más.

b) El número final¹⁷¹ (9 canciones) estaba reservado a la artista famosa, que es la que cobraba más y mantenía el *caché* del teatro,

¹⁷⁰ Belda en *La Coquito* describe cuáles son las secciones del teatro según su público: en las primeras filas se situaban los estudiantes y los ancianos *venerables*; el resto de butacas lo ocupaba un público masculino variopinto: empleados, horteras, tratantes de vinos...; la zona de general, la más bullanguera, era ocupada por aprendices, vendedores de periódicos, soldados, gentes de barrios bajos...; había butacas de preferencia caras cerca del escenario, y luego la *claque* y los *ganchos*, diseminados por la sala.

¹⁷¹ Algunas veces estos espectáculos (a través de la lectura de *La Coquito* lo hemos podido comprobar) enlazaban los números musicales con piezas cómicas y picantes, que formaban parte del espectáculo.

ya que tenía un público seguidor, y era la intérprete de los cuplés más famosos, o que estrenaba de nuevos. Y es la que había pasado todas las fases de *iniciación* (inicios oscuros en cafés-concierto, alterne, *telonera*...), tenía un contrato sólido hecho por el empresario del local, un vestuario adecuado, compositores y letristas, carteles de propaganda, entrevistas en revistas, profesores de canto, protectores (y amantes).

c) Acabado el espectáculo se retiraban las sillas (de anea) de platea para disponer un espacio para el baile.

d) El nuevo espacio creado era el *foyer* en el que se servían copas y había espacios reservados para el alterne. Las *divettes* poco famosas tenían que alternar porque el sueldo del teatro no les era suficiente. La vida en el *foyer* empezaba sobre la una de la madrugada y acababa pasadas las cuatro. La bohemia nocturna aparecía entonces en el teatro: los peces gordos con sus queridas, artistas, empresarios, periodistas, intelectuales, funcionarios, aristócratas ociosos, alcahuetes...).

En este tipo de teatros, la calidad artística era lo que menos importaba, a pesar de tener alguna estrella rutilante. Esos locales eran tapaderas legales para ejercer la prostitución, y funcionaban en este sentido como otros, como los cafés-concierto, music-hall o cabarets, en los que había un constante trasvase de público masculino, alcahuetes y furcias de variado pelaje.

3. 1. 4. La artista y su entorno más inmediato

A través de la lectura de *LCDT* y *ECDLD* hemos podido comprobar cómo eran las artistas del género ínfimo y su entorno más inmediato:

La artista:

a) Sus orígenes son humildes, nacida en un barrio popular.

- b) Se inicia en algún oficio (modistilla), que luego no sigue.
- c) Desde muy joven (quince años) se puede ver complicada en un embarazo no deseado, o incluso iniciarse en la prostitución en un salón de baile de zonas marginales. Tanto Nené como Mabel tienen dos hijas, respectivamente, fuera del matrimonio. Nené se inicia en salones de baile, y la divina Mabel en cafés cantantes de El Paralelo.
- d) Una madre con carácter fuerte y ambiciosa le aconseja que se haga artista. La madre – ex frutera- de Nené Romero (*LCDT*) es arquetípica en este sentido.
- e) Toma clases de canto y baile en alguna academia y empieza a actuar en antros de poca monta, recomendada por alguien, o habiendo ofrecido sus encantos a algún empresario. Puede empezar como telonera de algún teatro famoso.
- f) Si tiene buena voz, gracia y un buen físico puede triunfar (entre los quince y veinte años).

La artista con aptitudes genera un entorno:

- a) Recibe contratos de empresarios en teatros importantes, donde figura como primera estrella.
- b) Hay compositores y letristas que se fijan en ella y le escriben canciones. Es genial la caracterización del personaje de Aquilino Bandullo, el “rey de la Tecla”, de *ECDLD*.
- c) Se elaboran carteles de propaganda y hay críticos cupleteriles que hablan de ella en sus revistas. El personaje de Jaime Chiflané, de *ECDLD*, es un personaje también muy bien logrado: poeta y periodista y crítico de teatro honrado, de ideología anarquista, que nos recuerda algún personaje de *Luces de bohemia*. León Cardóniga es el desaprensivo crítico cupleteril que chantajea a Nené Romero en *LCDT*.

- d) La artista tiene un público incondicional que la sigue. Y empiezan las rivalidades con otras artistas.
- e) El prestigio del local donde actúa aumenta por su fama, cuando su situación en el espectáculo es importante y gana un buen sueldo.
- f) La artista tiene *protectores* que sufragan sus gastos (vestuario y joyas, coches).
- g) Entre sus amantes, destaca algún joven aristócrata ocioso, de quien suele enamorarse y vive una tormentosa pasión, pero se genera el conflicto de diferencia de clases (incluso mantienen a esos amantes).
- h) La artista se relaciona con modistos y modistas constantemente para renovar su vestuario y que sea digno de su prestigio. La casa del modisto Sarabia en *LCDT*. La casa de modas de madame Trucharte de *ECDLD*, que funciona como tapadera de una casa de citas.
- i) La artista puede hacer giras artísticas a otras ciudades o fuera del país.
- j) La familia de la artista cambia su situación social y económica (suele mantener a hermanos pícaros y vagos). Nené Romero mantiene a Angelito, un auténtico golfo.
- k) La artista tiene pisos de propiedad, cambia su residencia, u otros pisos que le regalan sus protectores.
- l) Frecuenta cafés, salones, restaurantes, teatros, cines, y se acomoda a la vida nocturna relacionada con su mundo.
- m) Se relaciona con alcahuetes y lugares de citas (la madre es también la alcahueta de su hija) porque combina el espectáculo muchas veces ejerciendo la prostitución con hombres importantes que pagan por ella; de esa forma deviene una artista cortesana (con el consentimiento de la familia, que ve aumentados sus ingresos).

3. 1. 5. Galería de artistas

Retana, en *LCDT*, muestra una galería de artistas, descritas según su categoría, que representa un documento muy importante de la época; las llama *sacerdotisas del cuplé*; *todo el Gotha del cuplé* reunido en el Romea y en casa del modisto Sarabia (en *LCDT*); algunas, cuyos nombres están en clave, corresponden a artistas reales. Es interesante lo que Retana nos dice de ellas (teniendo en cuenta el esperpento en la descripción), conocedor como era de ese mundo:¹⁷²

Artista	Clave	Comentario de Retana
Paloma de Segovia	Tórtola Valencia (1)	<i>Otra danzarina que vivía en la locura como el pez en el agua</i>
La Curra	La Goya (1)	<i>Evocadora de los tiempos de Goya, artista de refinada sensibilidad y espléndida hermosura, que fue la primera en aportar a las Variedades las canciones de 1808, vestida al estilo de la época. Ella fue la que resucitó las tonadillas...</i>
Berenice	La Gioconda (1)	<i>Ahora "La Curra" había lanzado al teatro a su primita "Berenice", una ninfa de quince primaveras, lindísima, simpática y gentil que prometía alcanzar un gran relieve como bailarina.</i>
Ofelia	Nihilisa (1)	<i>Jamona, viuda, que se había arrojado a las Variedades en un momento de desesperación.</i>
Carmela Reyes	Pastora Imperio (1)	<i>Célebre cañí, símbolo andante de la gitanería. Bailarina maravillosa, incurría en la funesta manía de cantar y entonces se cortaba la leche y el café se descomponía.</i>
Coralito	La Chelito (1)	<i>La ingenua y picaresca estrella que se había creado una importante reputación cantando "La pulga", sin más atavío que una camisa blanca y transparente, que diríase una nube atravesando el cielo de la hermosura(...)disfrutaba de un teatro propio en la corte, donde trabajaba a diario todo el año(...)era sinónimo de pecado escénico, nefando y exquisito(...) Su presencia en las tablas cuando bailaba la rumba ocasionaba terremotos.</i>
Luisa de Lerma	Luisa de Lerma	<i>Aristocrática danzarina española, cuya fina belleza, arte exquisito y primorosa distinción han inspirado tantos madrigales a los poetas cortesanos.</i>
Perla de Oriente	Myrtle Wartlynk(2)	<i>Danzarina negra que trabajaba semidesnuda, pero que no convencía a nadie de sus carnes embetunadas; que imitaba a Tórtola Valencia.</i>

¹⁷² * (ECDLD); 1(Villena); 2, interpretación personal (con *Historia del arte frívolo*).

Arabela	Nombre del personaje de la posterior novela de Retana <i>La bella y la mandrágora</i> (1953)	<i>Una preciosa bailarina de novelesco y melodramático pasado, con su madre.</i>
La pamperrita	La Argentinita(2)	<i>La bailarina ingrátida, gentil y espiritual, maga del ritmo y de la gracia</i>
Floria	Floriana (2)	<i>Una morena subyugante...,era una de esas mujeres que van a caballo sobre su romanticismo</i>
Heliana		<i>Una encumbrada desnudable procedente de América, que en Buenos Aires había arruinado a varios de sus amadores (...)- decíase que (...)esta reina de la moda había mantenido un enfermizo idilio con un hermoso tigre de Bengala-, y mataba su tedio en Madrid estudiando para cancionista.</i>
Rosalina Maldonado	Elvira Coppelia, Graciela (2)	<i>Canzonetista que tenía la exclusiva del camelo, continuamente glosadora de su propia honestidad. Hablaba sin descanso de su "acreditado tesoro virginal", pero que se relacionaba con un empresario portugués perverso.</i>
Amalia Medina	<i>Preciosilla</i> (2)	<i>Inteligente, vivaz y reducida estatura(...) fue la primera que aristocratizó el cante flamenco y supo dignificar con su arte pícaro y gracioso los aires del arroyo.(...)cultivaba los tipos femeninos representativos de las regiones.</i>
La Bella Molins	Resurrección Quijano (2)	<i>Empingorotada tonadillera, que por cierto había venido de América,(...) con siete años menos y medio kilo de brillantes más, y que mantenía a un betunero alcahuete.</i>
Mimí Pinsón	Nombre de un personaje literario (2) de Alfred de Musset	<i>Una francesa que se había conquistado fuera de las tablas una importante reputación llevando a cabo esos floreos, quisicosas y monadas de "bodoir" en que las francesas son maestras geniales.</i>
Panchita Mínguez*	María, La cubana (2)	<i>Ostentaba la categoría de tonadillera, y era una cubana preciosísima de dieciocho años...ayudada por su incitante hermosura y su facilidad al abordaje, conoció todas las variaciones que el demonio de la lujuria ha inventado para satisfacer a las mujeres.</i>
Mirtia*		<i>Mirtia era una deficiente bailarina que aun no había cumplido las quince primaveras, y cuando surgía en escena dirigiendo al público sus miradas inexpresivas de pepona de treinta céntimos, ya dejaba adivinar que su trabajo no iba a ser cosa emocionante.</i>
Luisa del Bayo*	Teresita Saavedra (2)	<i>Luisa tenía todo el aire de un guapo chico traviesamente disfrazado de mujer. La ambigua tonadillera contaba con la incondicional simpatía de muchas compañeras del Edén (...)para las noches que no querían dormir solas...</i>
La corralera*		<i>Chulona descarada, de voz aguardentosa</i>
Guadalupe Montoya*	Carmen de Triana (2)	<i>Hermosa mujer, excancionista, madre de Julio y Pura, lectora de Hoyos y Felipe Trigo, amante del empresario Verdager.</i>
La Villalbita*		<i>Bailarina a quien niegan un contrato porque Mabel le tiene tirria.</i>
Artemisa*		<i>Ex fregatriz que cantaba cuplés en el Alcázar Español y tenía como protector a un viejo ex diputado regionalista.</i>

Identificar a esas artistas es realmente buscar una aguja en un pajar, porque algunas de ellas son las que llegan a coincidir con sus modelos reales, mientras que otras son fruto de la imaginación del autor. Sería pues inútil buscarles una correspondencia real a cada una de ellas, a pesar de que, habiendo leído lo que Retana nos cuenta en su *Historia del arte frívolo*, sobre multitud de artistas de primera, segunda y tercera categoría, nos ha sido difícil no intentar identificarlas. Si lo hemos hecho con algunas de ellas, es por la similitud de lo que se cuenta de ellas en las novelas y lo que Retana comunica en su *HDAF*. Por otra parte- y esa ha sido la mayor dificultad que hemos encontrado- es que muchas de ellas, en su trayectoria personal y profesional se parecen mucho.

Retana se refiere a las más famosas como **Tórtola Valencia (Paloma de Segovia)**(excéntrica bailarina, amiga de Hoyos y Vincent e imitadora de Mata-Hari por sus danzas exóticas y sus indumentarias orientales), **Aurora Mañanos Jaufret, La Goya (La Curra)**, amiga de Retana, de quien estrenó sus primeros cuplés en 1911, en la inauguración del Teatro Trianon Palace de Madrid; **Consuelo Portella, La Bella Chelito (Coralito)**, la que fuera reina del Chantecler y empresaria, y de la que se ha hablado ya largo y tendido; **Luisa de Lerma** (bailarina que fuera la madre de su hijo, a quien dedica *LCDT*, y es curioso señalar que Retana no la coloca bajo ningún nombre en clave), **Pastora Rojas Monje, Pastora Imperio (Carmela Reyes;** y que aparece en ambas novelas con el mismo nombre): Retana a Pastora Imperio la esperpentina bastante en el hecho de que era una bailarina flamenca estupenda pero una cantante nefasta, la llama también *la gitana de Lugo* y se mete con su falta de higiene. **Berenice** se correspondería a la que fue **La Gioconda**, nombre que le puso *La Goya* a su prima.

De todos los demás nombres hay alguno que nos ha llamado la atención: el de la bailarina llamada **Arabela**. Arabela se llama también la bailarina protagonista de su novela *La bella y la mandrágora*, de 1957.

Perla de Oriente, sensual y exótica, se podría corresponder con la artista de color **Myrtle Wartlynk**, imitadora española de Josephine Baker. *La pamperita* con *La Argentinita*, por alusión semántica, ya que Retana nos dice de ambas que son bailarinas *ingrávidas, gentiles y espirituales*. La despampanante cubana **Panchita Mínguez**, con su modelo parecido, que desataba tormentas con sus bailes, **María, La Cubana**. La pacata y “virginal” **Rosa Maldonado** tendría dos candidatas, por querer ser *honestas* y presumir de ello, en las reales **Elvira Coppelia** y **Graciela**. El personaje **Floria** podría ser la protegida de Retana, a quien bautizó como **Floriana**. **Luisa del Bayo (o del Bollo)**, a quien encantaban las indumentarias masculinas, tendría su correspondencia real con **Teresita Saavedra**, que gustaba vestirse de hombre en el escenario. **Ofelia** era un nombre también de la época, hay una **Ofelia de Aragón**, pero no estaba entrada en carnes como el personaje de Retana y tampoco era viuda (la única viuda y entrada en carnes parecida a la Ofelia de la novela es una tal **Lolina**); hubo una divette muy entrada en carnes que fue musa de Eduardo Zamacois, llamada la **Bella Monterde**. **Amalia Medina**, de reducida estatura, podría ser un alias de la célebre **Preciosilla**. Creo que hasta aquí podemos llegar en nuestras elucubraciones en cuanto a las supuestas correspondencias con las artistas de la época.

Pero hemos de decir que por azar, y por recuerdo de nuestras lecturas, hemos identificado la procedencia del nombre de una artista francesa que actúa en el Romea, se trata de **Mimí Pinsón**. Y Mimí Pinsón no es el nombre en clave de ninguna divette, sino la

protagonista de un cuento, *Mimí Pinsón*¹⁷³, de Alfred de Musset, que trata de una *griseta*, una modistilla parisina y su lucha por la vida. Retana, como hemos podido comprobar, nunca deja de sorprendernos como lector de los escritores franceses finiseculares. Este último ejemplo, cuestiona, en el fondo, la creencia de que todos esos personajes que hace aparecer Retana, estén bajo una clave. Es creemos el resultado de una estrategia más del escritor de cara a los lectores, una excusa ficcional para que la obra sea recibida con mayor expectación e interés, incluso *morbo*. La posibilidad de la clave facilita- obliga- a la lectura interesada por parte del lector que ha entrado en el juego del autor. Hay que reconocer, desde el punto de vista de la teoría de la recepción, que es una buena estratagema literaria, en la que Retana siempre demuestra que es un as (esa característica forma parte siempre de su quehacer literario, el complicar al lector en la lectura de su obra siempre que puede).

Luis Antonio de Villena en *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura* (obra ya citada, pp. 40-43) sigue la interpretación de algunas claves (las de las artistas más famosas) que hiciera en su momento, sobre la novela, Luis Uriarte en un artículo publicado en *El liberal de Bilbao*. Pero hay que decir que Villena- como ya analizaremos posteriormente- se confunde al identificar a **Raquel Meller** con el personaje secundario de Catalina Fargas, cuando éste se corresponde con la protagonista de *ECDLD*, la divina **Mabel**. Hemos observado otro error en el libro de Villena, cuando nombra al empresario teatral, relacionado con el personaje de Guadalupe Montoya, como **Jacinto Verdaguer**, cuando en la obra se le cita como **Hilario Verdaguer**, un lapsus lo puede tener cualquiera; pero ya no en el caso de la identificación de Raquel Meller.

¹⁷³ Alfredo de MUSSET: *Cuentos. Mimí Pinsón. El lunar. Croisilles. Pedro y Camila*, Espasa Calpe (Austral, 492), Madrid, 1963.

3. 2. Las lecturas de los prólogos y la significación de títulos y dedicatorias: estudio del paratexto

Álvaro Retana dedica *Carne de tablado* a **Luisa de Lerma**:

Dedicatoria: Para la gentil danzarina LUISA DE LERMA, la dorada muñeca que es orgullo del género frívolo. Javier Barreiro¹⁷⁴

afirma que Retana tuvo una relación extramatrimonial con esta artista, de la que tuvo su hijo Alfonso, heredero de su testamento. Luis Antonio de Villena¹⁷⁵, sin nombrar a Lerma, nos dice que éste tiene un hijo en 1917, sin llegar a casarse con la madre. Nos parece significativo que Retana dedique a la que fue



madre de su hijo su novela *Carne de tablado*, ya que hacía un año que el hijo de ambos había nacido. Si *La carne de tablado* se supone que es una novela en clave, la primera de éstas ya está en la dedicatoria del libro. Luisa de Lerma es pues un elemento significativo a tener en cuenta en la biografía de Retana. Veamos qué nos dice de ella en su *Historia del arte frívolo*:

Rubia, bellísima, gentil, de porte aristocrático y original elegancia, fue la primera bailarina española que se atrevió a bailar luciendo aparatosos miriñaques. Asimismo cultivó la inteligente novedad de formar su

¹⁷⁴ Javier BARREIRO: *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁵ Luis Antonio de VILLENA en la introducción a Álvaro RETANA: *Las "locas de postín"*, Odisea (Uranistas, 4), Madrid, 2004, p. 13.

repertorio coreográfico a base de grandes compositores nacionales y extranjeros, contribuyendo a la divulgación en los escenarios varietinescos de las mejores producciones de Albéniz y Falla, Granados y Giménez, a las cuales añadió el “Capricho español”, del ruso Rimsky Korsakov.

Al disponerse en Hollywood la primerísima versión cinematográfica de la novela “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, de Vicente Blasco Ibáñez, éste la eligió para bailar en ella el tango argentino con Rodolfo Valentino, a la sazón extra de los estudios, y desde entonces figura estelar.

Luisa de Lerma actuó en el Metropolitano de Nueva York, con gran éxito, y recorrió en triunfo México y la República Argentina, donde falleció doblada la sesentena, ya retirada del teatro. Había nacido en Madrid.¹⁷⁶

A pesar de su indiscutible admiración por la artista, Retana en 1964 se guarda su secreto *extramatrimonial*.

Por otra parte, y según Villena, *Carne de tablado* fue concebida también como un homenaje a otra cupletista amiga de Álvaro Retana, que ya había muerto en 1915, **Consuelo Vello Cano**, cuyo nombre artístico fue **La Fornarina**¹⁷⁷: *Nené Romero – la protagonista- no necesita ser ninguna célebre tonadillera en especial, pues viene a ser un compendio de muchas, aunque algo de la historia de La Fornarina (que ya había muerto cuando la novela apareció) quede en los avatares de la estrella.*¹⁷⁸

¹⁷⁶ Álvaro RETANA: *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 204 (también foto).

¹⁷⁷ Hemos descubierto que Fornarina es el nombre que románticamente se dio a una modelo del pintor Rafael, que quizá fuera una famosa cortesana de Roma. Existe un lienzo del pintor con ese nombre (1518-1519).

¹⁷⁸ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, op. cit., p. 39.

Consuelo Vello¹⁷⁹, hija de guardia civil y de una lavandera, nació en 1884. Fue la primera reina del cuplé y la más sofisticada de las artistas de su tiempo. Su coquetería y su erotismo liviano le hicieron famosa en escena. Sus primeros pasos los dio en Madrid en el salón Actualidades, el teatro Romea y el Kursaal Central, donde en 1907 estrenó *Aventuras de don Procopio en París*, de Cadenas y Retana. Cantó años más tarde en el teatro Apolo el cuplé *Mi debut en provincias*, de Retana y Aquino, todo un manifiesto del género. París se



rindió a sus pies con el estreno de *Clavelitos*. Murió joven y en pleno triunfo, y se transformó en un mito legendario, mezcla de su pasado escandaloso y turbio (prostitución) y de su éxito y simpatía en vida.

Retana nos dice que fue la “divette” española más admirada. En su *Historia del arte frívolo* le dedica dos páginas de fotos, y nos cuenta de ella sus datos biográficos más significativos, que realmente nos recuerdan de cerca los de Nené Romero, la

¹⁷⁹ *El madrid del cuplé*, Web de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Luis Enrique Otero de Carvajal, Profesor titular de Historia Contemporánea (<http://www.ucm.es/info/hcontemp/madrid/cuple.htm>)

protagonista de *Carne de tablado*, y que están en la base literaria del arquetipo femenino de la artista del género ínfimo:

Consuelo Vello Cano (...) representa “al pueblo aspirando a mayor espacio estético”.

Linda y pobre, inteligente y ambiciosa, en otros siglos habría podido ser Aspasia, Cleopatra o la marquesa de Pompadour; pero en los principios del siglo XX, sin Pericles, Marco Antonio ni Luis XV, hubo de acogerse a probar fortuna adentrándose en el ambiente del género ínfimo, por hallar poco renumerador el sueldo como corista en el teatro de la Zarzuela de Madrid, donde primeramente figuró como artista. Bautizada en el Salón Japonés –donde fue contratada para actuar en una pantomima- por el redactor del diario “La Época” Javier Betegón con el remoquete de Fornarina, fue desde el instante de su aparición en un tablado como cupletista el oro de dieciocho quilates imponiéndose a los metales falsos, la espiritualidad incompatible con la plebeyez, la picardía elegante desdeñando la ñoñería. La estrofa más peligrosa de insinuación, en labios de ella mecíase en un claroscuro que permitía la pincelada rosa, pero jamás el rojo encendido. Emanaba de toda su figura ese efluvio atrayente, esa fuerza dominadora de la mujer extraordinariamente femenina.

Coqueta sin liviandad, culta sin pedantería. Sus hombres preferidos, cuando estuvo en condiciones de escogerlos, fueron los de espíritu selecto.

Si poco o nada edificante cabe mencionar de sus años adolescentes, transcurridos en la miseria, justo es reconocer que el arte la purificó de andanzas juveniles.

A Fornarina corresponde la corona como reina del cuplé. Fue superior a todas las cupletistas de su tiempo y cuantas surgieron con posterioridad no llegan siquiera a la más leve comparación.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Álvaro RETANA: *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 86.

La dedicatoria de *El crepúsculo de las diosas* la dirige Retana a **Amalia Molina**: *Para Amalia Molina – la más bella y gentil diosa del arte-, que ennobleció las Variedades con su gracia, su simpatía y su talento*. Sólo Retana nos puede hablar de ella con conocimiento de causa:

Amalia Molina Pérez, sevillana, primera tiple cómica de una compañía infantil zarzuelera, abandonó esta agrupación para debutar como cupletista de género andaluz en un matiz alegre, pinturero, muy distinto al estilo cultivado por Pastora Imperio, que en 1904 constituía con ella, Fornarina y la Bella Chelito los cuatro ases de la baraja en el género ínfimo.



Después de triunfar rotundamente en Madrid y todas las demás capitales de España, emprendió gira por las dos Américas y Cuba, con idéntico éxito. En París estreno el intermedio de la ópera “Goyescas”, de Fernando Periquet y el compositor catalán Enrique Granados. (...) Contrajo matrimonio con el abogado asturiano Ramón Trelles, con quien saboreó una verdadera dicha conyugal. Todavía en 1954 Amalia Molina actuaba inmarchitable. Falleció en Barcelona, el 8 de julio de 1956, dos años después de su marido.¹⁸¹

Los prólogos de *LCDT* y de *ECDLD* también son diferentes. En *LCDT* Retana se dirige *AL LECTOR* y podemos resumir su contenido en los siguientes puntos significativos:

a) Es un libro sobre la mujer de teatro, del género de las variedades.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 154 (la foto la muestra en 1924, con un vestido diseñado por Álvaro Retana).

- b) No se ha hablado de ellas y me dispongo a contar algunas aventuras pintorescas de “divettes”.
- c) Con nombres anónimos (novela en clave).
- d) Sobre las princesas del music-hall (aunque algunas se escandalizarán).
- e) Trata especialmente de ese grupo que llamamos *carne de tablado* (*leitmotiv* de la obra).
- f) La novela sólo pretende (significado de partida) distraer al lector con las aventuras de “bellas” del music-hall.
- g) Todas son mujeres muy del siglo XX (idea de modernidad, en cuanto a un rol femenino desconocido hasta entonces en la sociedad).
- h) Características de esas mujeres: frívolas, coquetas, libertinas, sentimentales... (idea de la mujer fatal, retomada de épocas anteriores).
- i) Yo tengo buen concepto de las mujeres aunque canten cuplés (soy consciente de las calumnias que sobre ellas se han forjado; postura *feminista* para la época, ya que no comparte la ideología patriarcal).
- j) Si oso mostrar a la opinión pública intimidades culpables (hace referencia, con su ironía particular, a las vidas edificantes de *La Coquito* y *La Dama de las Camelias*) es que interesan más que las vidas de las amas de casa (antecedente del periodismo rosa), por eso no tiene nada de particular que yo narre sus intimidades... Siendo una admonición a las que no son casquivanas para escribir tal vez una segunda obra sobre ellas... (se dirige a las posibles lectoras de sus obras, las tiene en cuenta; aunque utiliza la ironía).

El prólogo de *ECDLD* es mucho más recargado en cuanto a la ironía y la autojustificación. Retana se dirige a una misteriosa *adorable y adorada Blanca*, que deducimos amiga (real o inventada, en un juego de narratarios) de Retana. En este prólogo Retana ya

nos habla de *ECDLD* como perteneciente, y última novela, de la trilogía formada por *La Carne de tablado* y *Ninfas y sátiros*. Es consciente asimismo de los elogios que han suscitado sus novelas, hechos por *plumas eminentes*. Dice que está arrepentido de haberla escrito pero que lo ha hecho para poder completar esa trilogía (*Una trilogía que cuando triunfe el bolcheviquismo será texto en los colegios de Ursulinas*).

La (falsa) autojustificación moralizante tan típica de novelas posteriores se pone ya de manifiesto:

- a) Es un libro que va a tener muchas polémicas al contar intimidades pecaminosas.
- b) Ninguno de los personajes es honorable pero son pintorescos y felices (filosofía de la frivolidad y del hedonismo).
- c) No comparto las ideas éticas de los personajes (Retana finge no pertenecer al mundo que describe).
- d) Yo no soy sospechoso, soy un ciudadano irreprochable (el afán constante de Retana de colocar un muro ante su vida privada).
- e) Yo no trato de engañar a nadie..., sólo son enseñanzas para la virtud (ironía mayúscula, ya que precisamente se cuestionan los valores morales de la sociedad).
- f) No voy a escribir más novelas en clave a base de indecencias físicas y espirituales (finge un naturalismo que no comparte en absoluto). Ahora preparo una novela bíblica que dedicaré a un arzobispo metropolitano (carcajada).
- g) Propósito de enmienda: cambiaré de amistades, organizaré tes sensatísimos con el arzobispo de Madrid-Alcalá, León Boyd y Vicente Pastor; pongo veto a las mujeres de teatro y a las princesas galantes. Tengo hambre y sed de regularidad y antes de contraer matrimonio, haré ejercicios espirituales. Espero recobrar el equilibrio de mi honorabilidad... (es un juego divertido para el lector *avisado*; la

palabra “matrimonio” la utiliza Retana para reírse de la medicina de la época, ya que era recomendado por los médicos como solución masculina a una vida disoluta; todo lo que hace referencia a la iglesia es fruto de un anticlericalismo divertido).

Los títulos: El sintagma *carne de tablado* es una metonimia esperpéntica que da título al libro (con un significado parecido al lexicalizado *carne de cañón*); con él Retana se refiere al tipo de mujeres que triunfan o no en el mundillo de las variedades del género ínfimo. Es un título naturalista que explica y resume las vicisitudes vitales a las que se ven expuestas estas mujeres en su camino al triunfo o al fracaso. Mujeres de oscuro pasado, iniciadas en la prostitución para sobrevivir y para mantenerse en el espectáculo; consideradas la mayoría como mujeres objeto. Pocas son las que consiguen dejar de ser simplemente esa carne de tablado. Nené Romero, antes de triunfar, tuvo que pasar su fase de *carne de tablado*.

El crepúsculo de las diosas parece una parodia de un título nietzscheano (*El ocaso de los ídolos*, de 1889), o de una película (nos recuerda de cerca a *Sunset Boulevard*). A Mabel, su protagonista, se la llama divina, porque ha sido y todavía es una diosa del género ínfimo, pero a punto de entrar en su declive. Mostrar esa tragedia – ese ocaso vital irreparable en la soledad de la fama- es quizás el propósito del libro. Siendo así *ECDLD* el reverso de la moneda de *LCDT*.

3. 2. 1. Conclusiones sobre el paratexto

Retana es un autor que se implica en sus obras y hace que el lector también se implique de alguna manera en la recepción de las mismas. La misma naturaleza de *La carne de tablado* y *El crepúsculo de las diosas*, como novelas en clave, establece ese

contacto *condicionado* de antemano entre autor y lector. Es una ambigüedad generada en los prólogos por el propio Retana – dentro de su espacio autobiográfico (Philippe Lejeune)- que obliga al lector a plantearse en cada momento la relación existente entre ficción e historia (o realidad extraliteraria). En una novela de tales características, la relación que se establece entre el paratexto y la materia narrativa es muy estrecha, ya que el autor implícito condiciona su lectura.

Esa significación específica no se puede soslayar en ningún momento, porque tiene que ver con un proyecto ideológico, supone unas pautas de lectura (claves descifrables o no, que suponen un enigma más allá de la intriga de la obra y la conectan con la realidad exterior), un punto de vista narrativo (siempre extradiegético), y la información de la génesis de la obra (las novelas conforman una trilogía) y el concepto que tiene el autor de la novela como género literario (se parte de la idea de la “novela como espejo a lo largo de un camino”, retomada de Stendhal; idea que Retana hace suya para explicar pedagógicamente qué entiende por novela).

Niveles paratextuales		
A	Dedicatorias (Luisa de Lerma, Amalia Molina)	Se relacionan con personas pertenecientes al espacio biográfico del escritor (realidad extraliteraria). Indican afectos y preferencias
B	Prólogos	Muestran la preocupación por la recepción de la obra y se dirigen al lector implícito representado (la misteriosa Blanca, por ejemplo, como primer narratario). Se explica el porqué de la obra, su génesis. Se condiciona una posible lectura en clave. El autor, como autor implícito representado, finge y se justifica (falsa moralización).
C	Títulos	Son significados extradiegéticos pero que funcionan como <i>leitmotiv</i> de las obras y las oponen temáticamente.
D	Capítulos (con títulos)	Pertenecen a la estructura interna de las obras; y sus títulos, en algunos casos (especialmente en <i>LCDT</i>) tienen una carga semántica humorística importante.

Hemos podido ver cómo quedan representados los niveles paratextuales en *LCDT* y *ECDLD*.

Retana tiene muy claro cuál es **su concepto de la novela**, por lo que se refiere a *LCDT* y *ECDLD*. En el prólogo de *ECDLD* afirma:

Decía Stendhal¹⁸² que la novela es un espejo paseado al borde de un camino. Yo he paseado mi espejo por los escenarios, los camerinos y los boudoirs de eminentes personalidades de la farándula, con la esperanza de que mi indiscreción se convierta en una labor de saneamiento en la opinión, que está siempre deseosa de conocer los horrores del pecado para no incurrir en ellos. Por otra parte, los seres que viven en el extrarradio moral no tienen derecho a escandalizarse cuando se narre en letras de molde, velado por **el antifaz de la clave**, lo que a todas horas se dice en público sin eufemismos.¹⁸³

Y más adelante nos dice *es de buen tono no horrorizarse por nada de este siglo de modernidad*; una de cal y otra de arena, porque es consciente de que se dirige a diferentes lectores (los que pueden horrorizarse, a quien les vendrá bien el subterfugio de la moralina y a quien se debe acallar; y los modernos, como él, capaces de criticar la doble moral burguesa patriarcal sin rasgarse las vestiduras ante el *documento sociológico* que representan las novelas). *El yo no trato de engañar a nadie* es una honesta declaración de principios, ya que a pesar del *antifaz de la clave*, lo que se cuenta es algo conocido, desde un punto de vista social, por una mayoría (el mundo del género ínfimo está ligado, en esta época, al espacio de diversión y de ocio populares de los ciudadanos de Madrid y Barcelona).

La cita de Henry Beyle es acertada y muestra a un autor que sabe lo que hace y que explica su poética de una manera pedagógica.

¹⁸² Esta cita procede del comienzo de la novela de Stendhal *Lucien Lewen*.

¹⁸³ Álvaro Retana: *El crepúsculo de las diosas*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1922(2), p. 8.

Porque el espejo refleja y también deforma. Y en esa concepción de la novela, Retana es muy moderno, porque nos haría referencia al concepto de **realismo genético**¹⁸⁴, que reivindican tanto el marxismo como el feminismo. En la metáfora del espejo hay una clara implicación referencial – siempre presente en la novelística de Retana-, es decir, con ello Retana quiere comunicarnos- porque así lo concibe como creador- que *sus novelas* imitan, reproducen o intentan reproducir con fidelidad, la realidad, la vida.

3. 3. Conflictos y peripecias de Nené Romero y la divina Mabel

Las tramas de *La carne de tablado* y de *El crepúsculo de las diosas* son distintas, porque Nené Romero y Mabel son dos tipos de mujer diferentes. Retana en *LCDT* organiza el relato en torno a lo que le pasa a Nené, y logra mantener la intriga hasta el final cuando todos- lector incluido- se creen que ésta morirá de consunción a causa del desamor. Pero habrá un final feliz porque la cupletista se restablece. Este final ha sido un gran golpe efectista, como clímax final a una trama bien organizada. En el fondo, a Nené Romero se la ha mostrado como una mujer enamorada y finalmente desengañada, y que aprende que, a pesar de todo, la vida debe de continuar. *La carne de tablado* es una buena novela psicológica. El mismo Retana en el prólogo de la novela afirma que *LCDT* es *un libro de psicología femenina sobre la mujer de teatro*.

El crepúsculo de las diosas es una novela que va perdiendo fuerza, que se desinfla a partir ya del último capítulo de la segunda parte. Habiendo, sin embargo, sido espléndida en cuanto a la descripción de ambientes y en la descripción de la vida y las ocupaciones de algunos personajes secundarios, o en su primera

¹⁸⁴ Enric SULLÀ: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 285.

parte (capítulos IV y V), cuando Retana describe la atmósfera del teatro barcelonés del Edén Royal. Habíamos dicho que Nené Romero era una mujer enamorada, la divina Mabel es un personaje casi de cartón-piedra, Retana la describe como una auténtica alimaña, la artista de éxito pero que vive amargada. Sus males de amor y existenciales los curará en una estancia en un sanatorio.

Retana, en el prólogo de esta novela, puntualiza que ésta es *una de mis más divertidas y peligrosas novelas*, en la que, sigue más adelante, *ninguno de sus personajes es honorable*, y que se propone ser una novela en clave del mundo de las variedades que conoce, *a base de indecencias físicas y espirituales*.

La carne de tablado se relaciona con *La Coquito* en el hecho de que ésta narra el viaje existencial de una mujer del género ínfimo; *El crepúsculo de las diosas* se relaciona con la obra de Belda a través de la utilización del esperpento, de la caricatura de lo real. La divina Mabel y su mundo se describen en tono de farsa valleinclanesca.

3. 4. La lucha por la vida de Nené Romero (lectura de *La Carne de Tablado*, 1918)

La carne de tablado guarda una estrecha relación con *La Coquito* de Belda, porque también es el relato de cómo se va haciendo una mujer artista del género ínfimo y su lucha por la vida. El tema de la prostitución se halla presente en las dos novelas, ligado al *modus vivendi* de la cupletista.

Pero *Carne de tablado*, a diferencia de la obra de Belda, es una novela con una estructura definida (*La Coquito* es un auténtico diálogo – sin capítulos, en una constante verborrea- entre el narrador y el lector, *voyeur-espectador* de las peripecias sexuales de Adela Portales) y sin la carga erótica- a veces chabacana-, ni el esperpento constante.

La obra de Belda, comparada con *Carne de tablado*, sería expresionista en el discurso, una auténtica hipérbole socarrona. *Carne de tablado* es realista en la medida de su toque psicológico y en la descripción costumbrista de los ambientes. El posible naturalismo de *Carne de tablado*, queda diluido porque Retana – y en ello es muy galdosiano- no deja de sentir simpatía por Nené Romero.

Belda, con *La Coquito*, parece tener pretensiones de pornógrafo, a pesar de que sólo es un humorista. Retana puede ser erótico, pero el erotismo no es el fin exclusivo de *Carne de tablado*; la peripecia de Nené Romero es una peripecia vital y muy humana. Nené Romero, en manos de Retana, no es un “monstruo de feria” que hay que exhibir ante un público ávido de sensaciones fuertes, como lo era Adela Portales en la pluma de Joaquín Belda.

3. 4. 1. La génesis de una estrella

*En uno de los barrios más populares de Madrid, de cuyo nombre no hay para qué acordarse, no ha mucho tiempo que existía una frutera completamente viuda, de las de nariz roma, pero largo olfato, y algo más corta de cabellos que de aspiraciones*¹⁸⁵. Con este regusto cervantino, Retana empieza *La Carne de tablado* presentándonos a una madre cuarentona muy especial- tocada de un firme bovarismo-, dada a la lectura de novelas sentimentales, policíacas, memorias de cortesanas y asidua lectora de los chismes del género ínfimo del *Heraldo de Madrid*, que decide que su hija, Nemesis Romo, después de haber quedado preñada de un chulo llamado “Calcetines”, se prepare en una academia de baile y cuplé, para ser una cupletista.

¹⁸⁵ Álvaro Retana: *La carne de tablado. Escenas pintorescas de Madrid de noche*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1918(2), p. 4.

La moneda de cambio para conseguir ese porvenir brillante era la propia belleza de Nemesia:

Nemesia, en sus quince años, poseía una figura de duquesa goyesca, mezcla de dama y de manola, que intrigaba a los mozos de su barrio. Bonita, con belleza de flor de invernadero y gentileza de muñeca aristocrática, alegre como un pájaro y graciosa como buena madrileña, la chulilla, a quien cierta gitana presagió que sería cortejada “por un rey joven y guapo”, causaba la impresión de una de estas mujeres predestinadas a escalar posiciones de mayor altura que el arroyo en que surgieron.¹⁸⁶

El drama de Nemesia Romo, una chica de orígenes humildes, es ya evidente: una madre soltera adolescente en una España sumida en la moralidad de la Restauración. Pero se encuentra solución al problema, ya que un periodista, Perico Mora, la recomienda a un empresario de un music-hall y se hace casi famosa. La madre le aconseja que deje al periodista, como novio, y se dedique a cortejar al empresario para que la encumbre. Ella se vende al mejor postor y deviene ya la famosa Nené Romero. Tiene un piso en la calle de Hortaleza. Y su madre- a través de celestinas- le suministra relaciones con caballeros ricos, siendo aún menor de edad.

Retana ejemplifica aquí el drama de la explotación de la carne (entendemos ahora el título del libro) de muchas mujeres de la época del mundo del espectáculo con el consentimiento de sus madres; jóvenes sumisas y siempre obedientes a los designios ambiciosos de sus progenitoras (Belda nos contaba lo mismo de Coquito).

La fama de la artista- que ya tiene diecinueve años- sube como la espuma, y también se cotiza mucho como “mundana”; y mantiene a

¹⁸⁶ Álvaro RETANA: *La carne de tablado*, op. cit., p. 6.

toda su familia, incluso a Angelito, el quinceañero hermano, holgazán y trapisondista. Nemesis es, pues, un filón que hay que aprovechar al máximo. Este *background*, ese oscuro inicio, es arquetípico en muchas de las artistas famosas de la época. No en vano, se inspira Retana en la historia de Consuelo Vello, *La Fornarina*.

3. 4. 2. Artista y cortesana infeliz

Nené ya tiene veinticinco años y, como una heroína de una novela picaresca, va cambiando de hombres, como los pícaros de amos. Ha viajado y es muy famosa. Un joven soberano extranjero le hace la corte en Madrid, y tiene una entrevista con él. Este hecho le consigue éxito y fortuna porque le llueven contratos fabulosos y los ricos se la disputan como cortesana, siendo además la comidilla de periódicos y revistas. Pero su triunfo se debe también a su rivalidad con Carmela Reyes (caricatura de Retana de Pastora Imperio, *el rinoceronte lírico de la gitanería*), la célebre *cañí*, que actuaba en el Maison Dorée, situado al lado del Trianon Palace, ya que la gitana fracasa al querer competir con Nené.

Nené deviene la protegida de un rico ganadero sevillano, que le pone un piso en la calle de Alcalá. Además tiene un romance con el torero “Macareno”(que es el rival de “Chanito”, el torero amante de Carmela Reyes), a quien Nené ofrece sus encantos para hacerle la puñeta a la gitana. Otro de los tópicos de la época: la relación de toreros con cantantes (en nuestra época tenemos el ejemplo de la tonadillera Isabel Pantoja con Paquirri, o de la hija de Concha Piquer con Curro Romero).

Pasan los años, y Nene ya tiene veintisiete y su hija Pilarín doce. Nené sueña en que un gran amor la libere de su vida de cortesana, de entretenida, porque no es feliz. Se evidencia aquí el tópico- muy

presente en Retana- de la mujer del mundo del espectáculo que quiere redimirse y escapar a su destino.

Nené se siente *un alma pura y candorosa dentro de un cuerpo profanado, condenada a vivir del amor sin saber lo que es el amor; siempre a merced de los brutales anhelos del macho, la lascivia atropelladora y el clásico egoísmo masculino de procurarse el goce sin cuidarse del goce de la hembra*.¹⁸⁷

Palabras mayores ésas en boca de Retana, que resumen y denuncian la tragedia de la mujer en una sociedad patriarcal y burguesa- que sigue el viejo modelo cristiano decimonónico¹⁸⁸ y misógino que identificaba la sexualidad femenina con el pecado de la lujuria y la tentación de la carne-, cuya sexualidad es cero y está sometida a la autoridad del varón. Una mujer vista como un ser asexuado, carente de deseo, cuyos posibles instintos se canalizan en función de la maternidad, su genuina y única naturaleza. La maternidad de Nené no existe- como tampoco la de Naná, notemos la semejanza del nombre con el de la protagonista de Zola- porque ha ocurrido fuera del matrimonio, y era considerado como un estigma del *pecado*, fruto de una seducción, de una conducta contra natura por parte de la mujer.

Retana, con su personaje femenino, deconstruye críticamente el modelo de mujer dispuesta a aceptar toda clase de agravios por parte del varón, a la víctima sumisa del modelo decimonónico, para no justificar nunca más que el maltrato femenino tenga que ver con la propia naturaleza de la mujer.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁸ Rosa Elena RÍOS LLORET: *Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración* en "Ayer" (Revista de Historia contemporánea), nº 63, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2006 (3), pp. 187-209.

Nené, de alguna manera, se rebela de su situación y aspira a algo mucho más digno:

Y Nené, que en el fondo era una sentimental, una criatura soñadora, ávida de dulcísimas ternuras y de honradas caricias, veía transcurrir los años sin perder la esperanza de encontrar al hombre que la redimiera de su vida artificiosa, en que todo sentimiento era interesado y toda lisonja mentida. El Mal había pasado por ella sin envenenar las profundidades de su espíritu. Era un alma pura y candorosa dentro de un cuerpo profanado.¹⁸⁹

La simpatía por *esa mujer mal reputada, una de las muñecas más costosas del amor* es evidente por parte del autor, ya que no la ve con ojos de un naturalista, como ser un infame, sino como *víctima* y tan sólo como eso. Retana afirma exculpatorio, a través de uno de sus aforismos tan típicos, que *cuando una mujer nace bonita, se debe a su siglo y cuando además tiene que exhibirse en un escenario, no hay que hacerla responsable de sus actos*. Y conocedor también de la auténtica naturaleza femenina, se atreve a decir: *Para algunas mujeres, ser hermosas es poco si no se es amada, y ser amada no es nada si no se ama*.¹⁹⁰

3. 4. 3. El problema de los hombres y la amistad femenina.

Nené Romero, aunque se dedique a la prostitución, no es la perversa y consumada bestia sexual que Belda nos presenta en el personaje de La Coquito. Nos ha quedado claro que no ha dejado de ser una ingenua y que se cree que todavía podrá conocer su *príncipe azul*. Retana juega maliciosamente en los títulos de los capítulos de la novela, porque cuando Nené Romero conoce al galán

¹⁸⁹ Álvaro RETANA: *La carne de tablado*, op. cit., p. 33.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 211 y 214.

de quien se enamora, Guillermo Heredia, nombra al capítulo (II, de la parte I) como *Aparece el rabo de la estrella* (el primer capítulo de la novela se llamaba *Una estrella sin rabo*). El conceptismo lingüístico, o doblete significativo, de dichos títulos se puede interpretar de dos maneras:

a) Al principio, de no ser aún famosa, Nené es una estrella sin rabo, es decir, un astro sin cola luminosa, haciendo referencia a su fama o éxito.

b) Que sea luego una estrella con **rabo** (de *corruscante rabo*)– y Retana es aquí un auténtico humorista- puede referirse a que ella ya es famosa como primera actriz del teatro Romea; y también – a través de la metonimia sugerente- tiene ya rabo, es decir, un hombre a quien querer de verdad y sentirse una mujer plena, sexualmente hablando. El título del capítulo I, de la II parte, corrobora lo dicho anteriormente: *La estrella con rabo se considera muy dichosa*.

Guillermo Heredia, es un guapo aristócrata de postín:

(...)era en extremo confortable y de figura muy decorativa, adornada con el encanto de un rostro pálido y simpático, donde podían admirarse unos labios golosos, al parecer pintados con la sangre de los corazones femeninos sacrificados, y unos magníficos ojos verdes de miradas elocuentes y conmovedoras. Los brillantes cabellos peinados hacia atrás, realzaban con su dorada tirantez la perfección de la cabeza, puesta altivamente sobre unos hombros anchos que ofrecían una garantía de solidez y resistencia que no se escapó a la perspicacia de la artista.¹⁹¹

Guillermo es el primogénito de la marquesa de Alminares. Está hecho un don Juan; se lo presentó su hermano Angelito, que ejerce también de alcahuete de su hermana. En el camerino de la artista

¹⁹¹ *Ibid.*, p.38.

viene el director de “El cupletero”, una revista de variedades; León Cardóniga es un abominable periodista y un chantajista. Guillermo le paga la portada de su revista para Nené. Guillermo invita a la cupletista a cenar en el Ideal Room. Pero Angelito también desea ir, y le chantajea porque sino se lo contará todo al rico sevillano y al torero Macario, los amantes oficiales de Nené. Finalmente van todos a cenar con la madre. Nené y Guillermo tienen su primera relación amorosa y ella se enamora perdidamente, y así empezó *el peligroso idilio que amenazaba dar al traste con la fortuna y la tranquilidad de la gentil y perfumada artista madrileña*.

La pasión de Nené- ya tiene veintiocho años- por Guillermo (a quien llama cariñosamente *Pitito*) es enorme, hasta tal punto que llega a mantenerlo porque su madre- la marquesa- conociendo que es un calavera no le da dinero. Nené es consciente de lo que hace a pesar de las críticas de su madre. Como mujer invierte su rol y consiente en sufragar los gastos de su *ligero* amante. Retana no nos cuenta nada que no fuera posible, ya que de las artistas de ese tipo todo el mundo sacaba tajada (familia próxima, chantajistas, chulos, amantes...).

Sus cuitas amorosas se las explica a Ofelia, una amiga artista de treinta años, desengañada de los hombres; su diálogo es un auténtico diálogo de cortesanas:

(...) el amor de Nené por Pitito se hizo más febril, y soportaba con estoica resignación todas las tropelías de su gatito, que ahora Nené narraba con gran lujo de detalles a la robusta Ofelia para hacerle comprender que no era sólo ella una víctima torturada.

- ¡Malditos hombres!...- repitió otra vez Nené-. ¡Y pensar que si no fuera por ellos estaríamos tan ricamente...!

¡Ah! ¡Los malditos hombres! ¡La eterna lamentación femenina! Por los malditos hombres, Ofelia había visto pisoteados durante quince años

todos sus ensueños de heroína del teatro poético (...) por los malditos hombres, había echado al mundo un par de niños que tenía internos en colegios diferentes, cada uno ayudado por su respectivo padre; por los malditos hombres, sufría en la actualidad martirios crueles que, sin embargo, no la hacían adelgazar, con lo cual se hubiera consolado un tanto, y por los malditos hombres, Nené había llegado a los veintiocho años siendo implacablemente víctima del brutal deseo y de la egoísta vanidad de unos compradores que ni siquiera eran dignos de adquirirla. Y por si aún había sufrido poco careciendo del verdadero y leal cariño que no encontró ni en unos ni en otros, todavía le quedaba el suplicio de su hermano, aquel golfo incorregible, pinturero, ladrón, vicioso y descastado, y el terrible Pitito.

Menos mal que ambas amigas se consolaron mutuamente de sus infortunios; y (...) tuvieron un gran alivio pasando revista a sus compañeras de profesión, juguetes también de los malditos hombres.¹⁹²

Retana, a diferencia de Belda, muestra a una mujer que, aunque dominada por la madre, es capaz de tener una amiga a quien contarle sus intimidades. La amistad entre ambas mujeres se mantiene a lo largo de la obra, está basada en una mezcla de admiración y respeto, ya que, aunque las dos artistas, Ofelia y Nené no se sienten competidoras: una es una famosa cupletista, la otra actriz de teatro serio y también cantante.

Mas adelante en la novela (en su parte III, cap. I), ambas mujeres vuelven a sincerarse. Ofelia ha cortado definitivamente con su gran amor, el compositor Enrique Ros (trasunto del compositor amigo de Retana Ricardo Yust), porque está ya hastiada de ese *infierno color de rosa*. Ofelia es una mujer idealista como Nené, y asimismo sufraga los gastos de su amante y también de Angelito, el hermano de Nené, a quien había utilizado para darle celos al compositor. Ambas mujeres- nos hace ver Retana- forman parte de un mundo

¹⁹² *Ibid.*, p. 65.

femenino supeditado a los caprichos masculinos, engañadas económicamente por los hombres y muy sufridas (hasta que se cansan).

Nené Romero es auténticamente humana porque la amistad con Ofelia y el amor que siente por el aristócrata la dignifica (los resabios folletinescos nos llevan, por ejemplo, a pensar en la cortesana protagonista de *La Dama de las Camelias*, Margarita Gautier). La Coquito nunca se enamoró, no entraba en sus planes vitales.

3. 4. 4. Aparecen los conflictos en la vida de una artista

Veamos cuáles son los acontecimientos en el devenir vital de Nené Romero, que la pueden llevar a un fin trágico.

a) Las rivalidades y las envidias

Retana nos dice que *la generalidad de las mujeres de teatro sólo alcanza la verdadera dicha llenando de lágrimas los ojos de una rival*. Y en ello Nené- ya tiene treinta años¹⁹³- es una autentica mujer de teatro porque en el Romea lleva a cabo una parodia de Carmela Reyes, imitando sus andares y su voz. En el teatro, en los palcos, está todo el *Gotha* de la danza y el cuplé; además de Carmela Reyes (Pastora Imperio), artistas que Retana esconde con nombres en clave: Coralito (La Bella Chelito), La Curra (La Goya) y Paloma de Segovia (Tórtola Valencia), críticas y envidiosas para con Nené. Al acabar la parodia, se arma un auténtico escándalo, acompañado de bombas fétidas, protagonizado entre detractores y seguidores de Carmela y Nené. La pelea sigue en el foyer del teatro, hay insultos

¹⁹³ El tiempo que transcurre en la novela va de los quince hasta los treinta años de la biografía de Nené Romero. Retana informa (cap. IV, III parte) que cuando Nené tiene casi treinta años esto ocurre en 1917; es decir, la novela está datada entre 1902 y 1917 ó 1918 .

contra Carmela, que acabará llorando. Cuando Nené vuelve con Guillermo, se siente satisfecha de su venganza.

b) La enemistad con la prensa

Pero el destino se gira en contra de Nené porque el director de la revista “El cupletero”, enfadado porque ésta no quiere proporcionarle una entrevista, la pondrá verde en uno de sus artículos, donde saldrá a relucir todo su pasado. Y Carmela Reyes, su rival, participa económicamente con Cardóniga¹⁹⁴ en esta publicación como venganza. Le envían ejemplares a su protector sevillano y éste rompe con ella por teléfono. Guillermo le rompe la crisma a Cardóniga en el Café Colonial. A pesar de todo Nené se siente feliz de estar con Guillermo.

c) Una hija proterva y un amante abyecto

El capítulo V, de la segunda parte de la obra, lleva el título humorístico de *Silenciosa tragedia de una flor deshojada*. Es un capítulo climático y de alta intensidad erótica, que desarrolla el tema recurrente en Retana de “la colegiala perversa” (influenciado seguramente por las lecturas del escritor francés Willy, creador de la perversa Claudina). Por otra parte se evidencian dos temas tabú para todas las épocas, el de la pederastia y el de la naturaleza perversa de los adolescentes (que luego Nabokov, en su novela polémica *Lolita*, mezclará magistralmente). Decimos que es un capítulo climático e impactante porque está situado en la obra antes de que se desarrollen los acontecimientos finales, y presumimos

¹⁹⁴ Álvaro Retana en *Historia del arte frívolo* (*op. cit.*, p. 57) hace una descripción de un periodista maldiciente y despiadado en la crítica teatral (Dionisio de las Heras), que muy bien le hubiera podido inspirar el tipo de Cardóniga.

dirigido a un tipo de lector a quien agradaban ese tipo de temas morbosos.

El capítulo, pues, está centrado en el personaje de Pilarín, la hija de Nené Romero, que viene a vivir a casa de su madre después de haber estado interna en un colegio de monjas (la crítica anticlerical es evidente); Retana nos informa que es una colegiala de novela perversa. Pilarín ha conseguido ese aprendizaje *desviado* a causa de la lectura de novelas y revistas que han inflamado su imaginación, del asedio de su profesor de piano y del jardinero de su colegio. El ambiente de su casa- es una auténtica *voyeur* de las relaciones de su madre con Guillermo- hace que desee una experiencia sexual. Y la tiene con Guillermo porque lo busca ella misma, y éste la utiliza como un juguete sin que nadie sospeche nada. Guillermo, por contraste con Pilarín, aparece como *un tenorio desaprensivo*, una persona moralmente abyecta, que engaña a la madre con la hija menor de edad; convirtiéndose la hija en rival de la madre.

d) El complot de las rivales

Carmela Reyes se reúne con sus dos amigas, rivales de Nené, Amalia Medina y Coralito, las tres se habían conocido, en sus comienzos, en el teatro Actualidades de Madrid. Balmes, un alcahuete del mundo de la farándula y betunero de la acera del café de Fornos, les da la solución para vengarse de Nené: que Cardóniga escriba un artículo sobre Nené y Guillermo para ser enviado a la marquesa de Alminares para que Guillermo corte con Nené.

e) La estrella advierte que se queda sin rabo

Álvaro Retana, en el capítulo tercero de la parte III, vuelve a jugar con el doble significado del título: por una parte, porque la cupletista cae en desgracia ante la opinión pública y porque va a perder para siempre a Guillermo Heredia.

La madre del aristócrata, cansada de soportar a sus dos hijos (dos auténticos especímenes de la aristocracia ociosa), Guillermo y Arturito (un redomado uranista) – que ya había sufrido los terrores de un mardo celoso-, ordena a Guillermo que se case con una mujer de su clase. Guillermo renuncia a Nené y al goce con Pilarín, y corta con la artista a través de una carta. Nené se desconsuela con Ofelia, y vuelve a caer en brazos del torero Macario. Se van a Sevilla y allí el torero se pelea con el ganadero protector. Nené vuelve a Madrid con su madre y allí se entera de la próxima boda de Guillermo. Recibe *un martillazo en la nuca*.

f) La enfermedad de Nené

Nené ha sido invitada, con lo mejor de la farándula de Madrid, en casa del modisto Sarabia, allí vuelve a ver a Guillermo y le propone pasar en su casa una última noche de amor. Él ya no la ama, ya que como don Juan, representa el engaño y la volubilidad de otra clase social prepotente. (El capítulo se llama *La última noche de don Juan*, el quinto de la III parte).

Es un capítulo melodramático y atrevido para la época por su carga erótica. Nené le recrimina lo que ha hecho con ella y le llama *canalla, sinvergüenza y mal hombre, no tienes dignidad ni la has tenido en tu vida*. Se aman pero él sabe que no renunciará a su matrimonio por ella. Y cuando Nené está dormida, Pilarín, que lo ha observado todo, va a buscar a Guillermo. Cuando éste termina con la hija, vuelve al lecho de la madre.

Pasa un año – ya 1918-, y en el café Colonial se chismorrea sobre la “enfermedad medular” de Nené. Verdadero estado de consunción que la sitúa al borde de la muerte. Retana retoma- parodia- el tema tan querido por los artistas decimonónicos de la mujer enferma (símbolo estético de la pasividad y de la sumisión) – quizás también para recordar la enfermedad de la Fornarina, que la consumió en plena juventud-, o el tan decadente de la muerta enamorada (Téophile Gautier). Porque el lector cree verdaderamente que Nené va a morir de amor, desesperada de haber perdido a Guillermo. Retana ralentiza el final en una conseguida intriga.

Mientras tanto, sus familiares, la madre y el hermano, parece como si esperasen su muerte, se despreocupan totalmente de ella. Sólo dos amigos, Ofelia y Perico Mora, un antiguo novio, periodista bohemio, están pendientes de Naná. Perico, a través de una estrategia digna de un final de Dumas, se hace pasar por Guillermo mientras Nené parece agonizar y la devuelve a la vida. En el fondo, Nené ha tenido una muerte psíquica a causa del desamor. Logra reestablecerse, se recupera y vuelve a su trabajo en el teatro Romea.

Al cabo de dos años Guillermo Heredia vuelve de viaje de novios y un día coinciden en el Romea. Pasan uno al lado del otro; y Nené se da cuenta que no siente absolutamente nada por él. Se ha curado- salvado- definitivamente.

Parece como si Retana hubiese querido resucitar a La Fornarina, que había muerto en 1915. Y el autor salva a su heroína fuera de cualquier destino brutal naturalista. La vida continúa para Nené como artista del Romea. El tiempo lo cura todo, a pesar de que *la ilusión no vuelve al corazón de una artista de teatro*.

Pero ha aprendido que *las mujeres que sufren bajo el yugo de los malditos hombres, es porque ellas quieren*. La reflexión de Nené es

totalmente feminista, y en ello Retana es modernísimo, puesto que vuelve a denunciar el papel atávico de sumisión reservado a la mujer en una sociedad burguesa y patriarcal, educada para ser una esclava- masoquista- del varón, a quien se le obliga a renunciar al deseo y a cualquier capacidad de decisión (el ideal femenino durante la Restauración):

Es que la mayor parte de las veces son las propias mujeres las que se complacen sirviéndoles de esclavas. Necesitan el chulo opresor que las golpee y las explote; el hermano borracho y jugador que viva a expensas de ellas; el padre sin pudor o el marido sin decoro que las maneje caprichosamente, como si se tratara de muñecas. Por un mal entendido cariño y un equivocado concepto de la obediencia o la piedad, prefieren vivir mártires a rebelarse contra sus tiranos. Existe firmemente arraigada la creencia de que el hombre es “señor” y la mujer “sierva”, y se someten resignadamente a ellos y se reducen a todo vasallaje, cuando tan fácil les sería declararse independientes y buscarse, como pudieran, una dicha que al lado de determinados individuos saben que nunca tendrán.¹⁹⁵

La carne de tablado deviene una novela casi de aprendizaje, una novela psicológica y existencial. Nené puede salir del abismo y puede evolucionar, a través de la experiencia, como persona. Demostrando, en definitiva, que no es tan sólo un trozo de carne de escenario. A Retana no le ha interesado ensañarse con su criatura. Con su novela, nos ha mostrado cómo podía ser la vida de una mujer de teatro, dedicada al género ínfimo. Lo que siente Nené Romero, parece indicarnos Retana, no tiene nada que ver con su profesión, la de *diablo con faldas*, o de *prostituta de alto copete*, sino con los goces, desatinos y sufrimientos producidos por el amor y el

¹⁹⁵ Álvaro RETANA; *La carne de tablado*, op. cit., p. 266.

desamor, algo común a los seres humanos sea cuál sea su condición.

3. 5. La historia de la *divina* Mabel (lectura de *El crepúsculo de las diosas*, 1919)

Retana, a diferencia de lo que hace en *La carne de tablado*, muestra en *El crepúsculo de las diosas* a una cupletista en el lugar más álgido de su fama, la llama *la perilustre cancionista*. Mabel tiene veintisiete años, a pesar de que conserva todavía la gracia de su primera juventud. Empezó a debutar a los quince años – como Nené Romero-, después de trabajar en un taller de modista¹⁹⁶, en los cafés-concierto de El Paralelo, y su pasado está íntimamente ligado a los “reservados” de dichos cafés. Mabel es la figura culminante del arte frívolo. Triunfó, sin ser una mujer escultural, gracias a su voz y a sus ojazos negros, y por el hecho de que se transformaba en escena y esclavizaba al público con su arte.

Aunque en su juventud, nos cuenta Retana, tuvo buenos sentimientos, actualmente parece *una muerta enamorada* (de un porte lánguido como La dama de las camelias), ya que vive amargada como una araña sombría, cascarrabias y atormentada por el demonio de la envidia, y tal vez también por los estigmas de su pasado. Es una auténtica tirana antojadiza, cruel y ambiciosa. Ha venido a Barcelona porque un importante contrato la hará debutar en el teatro Eldorado, de la plaza de Cataluña.

¹⁹⁶ Parece este dato biográfico calcado de la vida de la famosa Raquel Meller (1888-1962). La Meller trabajó también en un taller de modista de la calle Tapineria frecuentado por vedettes y cantantes. En 1908 debutó en la Gran Peña, un local de la calle Sant Pau. Tres años más tarde, en 1911, actuó por primera vez en el teatro Arnau del Paralelo, y enseguida se convirtió en una gran estrella del cuplé.

3. 5. 1. *La mágica prodigiosa: el retrato de una artista*

Mabel es una artista afamada y que cautiva a los espectadores de Eldorado de la plaza de Cataluña; veamos el retrato que el autor- demostrando ser un gran conocedor del carácter de la mujer del género ínfimo- hace de una mujer de teatro que se ha hecho a sí misma:

Mabel era una mágica prodigiosa que, sin ser guapa, joven, ni siquiera gentil, sabía metamorfosearse en escena hasta el extremo de poder pasar por bella, infantil y distinguida...

Mabel era un caso de intuición indiscutible. Otras *divettes* españolas, como la malograda *Fornarina*, *La Goya* o Tórtola Valencia, habían cimentado su arte favorecidas por el trato con artistas exquisitos; otras adquirieron su prestigio orientadas por lo que aprendieron en el extranjero; sólo Mabel, sin guías ni mentores, aconsejada exclusivamente por su instinto, había hallado su personalidad sin ceder a ajenas presiones. En los principios de su vida escénica pudieron advertirse en ella grandes reminiscencias del trabajo de Olimpia D'Avigny; pero Mabel tuvo el talento de despojarse de aquella influencia artística y descubrir una modalidad superior e inconfundible que la había colocado a la cabeza de sus compañeras. Mabel era una cancionista proteica, que lo mismo interpretaba un tipo de palurda que una maja goyesca, una colegiala inocente, que una hembra del arroyo.¹⁹⁷

Retana nos muestra a Mabel como una auténtica *diva*, incapaz de dejarse comparar, por su talento, con nadie más, y *¡guay del que osara afirmar en su presencia que no era rigurosamente inédita*:

De igual manera que Don Quijote era un hombre perfectamente cuerdo hasta que le tocaban a los libros de caballerías, Mabel perdía su quietismo y su rostro de muerta enamorada enrojecía, como se formularan apreciaciones a este particular. Era una enferma de

¹⁹⁷ *La carne de tablado, op. cit.*, p. 152.

narcisismo, y se adoraba a sí misma con una pasión absorbente e incurable, y hasta cuando hablaba se escuchaba con embeleso. Recreábase en sus ideas luminosas, en sus frases lapidarias, en sus más leves movimientos, y envenenada de genialidad aplastante e intransferible, no transigía con que se razonase, discutiese o comparase su integridad material o espiritual. No se conformaba con ser la primera, sino que pretendía ser la única...¹⁹⁸

Pero la historia de la divina Mabel es oscura, como la de la mayoría de artistas del género. El Retrato magistral que Retana hace de la cancionista, se acaba de perfilar a través de lo que opina de ella Jaime Chiflané, un honrado y reputado periodista, cuando se dirige a Eldorado para entrevistar a la artista para la revista *El Arte del cuplé*:

Jaime Chiflané odiaba a la “divina” con un odio implacable muy justificado. El poeta anarquista admiraba a Mabel como toda persona de buen gusto, y en diversas publicaciones había glosado reiteradamente el arte maravilloso de la sublime cancionista; pero no se hallaba ignorante de las maldades de aquella reina de las tablas que, valida de su ascendiente sobre el público y de que era necesaria a las Empresas, cometía las mayores injusticias y agraviaba impunemente a cuantas personas la rodeaban; por eso toda la admiración que como artista le causaba la mágica prodigiosa, trocábase en irritación cuando de juzgar a la mujer se trataba. Jaime Chiflané había conocido a la “divina” cuando ésta era una artista del montón, que recorría las mesas de los music-hall barceloneses en que actuaba, buscando al parroquiano que le costease una cena, y no podía perdonar que ella en cierta ocasión hubiera pasado por su lado sin contestar al saludo que galante le hiciera.¹⁹⁹

3. 5. 2. El *De profundis* de una artista

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 152-153.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 154-155.

El talón de Aquiles de la divina Mabel, como lo era también para Nené Romero, es el amor pasional que siente por un hombre más joven que ella y de origen social aristocrático. Luisito Montero es el aristócrata a quien Mabel sangra económicamente, pero de quien está enamorada. Montero se gasta su herencia, y le es infiel a Mabel con otras artistas- entre las que destaca la bailarina *La Villalbita*; arruinado, es acusado de robo en una joyería e ingresa en la cárcel. Y se termina su relación con Mabel.

Mabel entra en una gran depresión e ingresa en un sanatorio, en el que se instala para conjurar una presunta tuberculosis, cuando en realidad lo que desea es apartarse del mundanal ruido, y valga aquí la expresión. Ernesto Calderón, un literato sudamericano, amigo de Mabel, por la que siente más que afecto, la ayuda a sobrellevar el trauma y renace, entre ellos el amor. Mabel se da cuenta de que ha estado completamente sola en la vida (*No tengo a quien me quiera*), y se lamenta de su situación ante Ernesto Calderón, el cual sabe leerle la cartilla (*Cómo quieres tener afectos si te has pasado la vida despertando odios*).

Pero Mabel, en esa situación, *en las sombras del crepúsculo* (de su vida) *aparecía más hermosa que nunca*. Retana tampoco es cruel con su criatura, como tampoco lo fue con Nené Romero, y, a pesar de todo lo vivido, hay una salida para Mabel, el amor de Ernesto Calderón, que seguramente la transforma de nuevo *en la muchacha que había sido*.

Y, en capítulo final de *El crepúsculo de las diosas*, Mabel, la que fue *divina*, se sincera consigo misma y se vuelve humana en un melodramático *De profundis*, en el que toda su vida pasa como en una película:

- ¡Que gozo siendo mala! ¡Eso cree la gente! ¡Yo soy como me han hecho esos mismos que hoy me detestan! Ha habido un tiempo en que yo me sentía dominada por la idea del triunfo, y mi corazón estaba sano y rebosante de optimismo y ávido de ternura. Pero entonces los autores se burlaban de mí y no me concedían la limosna de un cuplé; los agentes se negaban a contratarme si no les concedía la posesión de mi cuerpo; los periodistas pasaban por mi lado desdeñosos, y los empresarios me utilizaban como un gancho para atraer a los parroquianos. Y muchas noches, cuando yo pedía permiso para retirarme temprano a mi casa, porque me encontraba indispuesta o tenía a mi madre enferma, se negaban a complacerme, y yo me veía precisada a soportar hasta las cuatro de la mañana el acoso de los señoritos borrachos, de los periodistas, que me brindaban protección a cambio de concesiones indignas, y de los propios empresarios, que, no contentos con explotarme como artista, también querían explotarme como mujer.²⁰⁰

El toque melodramático, a través de esta confesión, esconde o manifiesta, al mismo tiempo, el genio del escritor a la hora de mostrarnos la tragedia vital de la mujer del espectáculo del género ínfimo, que, para conseguir la fama en un mundo masculino, tiene que pasar por la ignominia de ser considerada una mercancía de uso exclusivamente sexual.

El resentimiento de Mabel con el mundo está justificado, parece decirnos Retana; porque ha sido una mujer de talento endurecida por la vida:

Sólo yo he subido a costa de trabajos y de estudios, teniendo que aguantar durante muchos años las canalladas y los atropellos de quienes luego me reprochan mis maldades. El mal que yo causo es el mal que a mí me hicieron. No siempre me iba a tocar a mí llevar la peor parte. Ahora empiezo a resarcirme de las amarguras sufridas (...) Entre

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 276-277.

todos me han convertido en una fiera (...) ¡Para qué me sirve la gloria, si he perdido mi salud por conquistarla? (...) He luchado incansablemente, acosada por todos, y cuando he visto realizados mis sueños locos de ambición, cuando creía que ya no era posible desear más, me he dado cuenta de que me falta todo: la juventud y el corazón; lo que ellos destrozaron. ¿Que gozo siendo mala? ¿Eso es lo que asegura quien ignora la gran tragedia de mi vida!²⁰¹

3. 5. 3. Galería de personajes

Mabel es una excusa ficcional para mostrar ambientes. Hay otros personajes que también tienen su importancia además de ella. Ocurre como en *La Colmena*, de Cela.

Personaje	Ocupación	Importancia
Aquilino Bandullo	compositor	Tiene una academia y es compositor
Mateo Trucharte	empleado	Esposo de Rosenda, bonachón y de gran humanidad.
Rosenda Trucharte	modista	Regenta una casa de modas, que funciona como una casa de citas.
Luisito Montero	rico aristócrata	Amante de Mabel y mantenido por ella.
Catalina Fargas	actriz dramática	Actriz del teatro Hispania.
Salud Molina	actriz dramática	Actriz del teatro Hispania.
Panchita Mínguez	tonadillera cubana	Amante ocasional de Jacinto Morales.
Condesa de Regaldy	aristócrata	Pertenece a la corrupta bohemia madrileña. Lesbiana.
La Verderona	alcahueta	Amiga y confidente de Regaldy.
Carmela Reyes	rival de Mabel	Bailarina y cantante.
Mirtia	bailarina	
Fernando Mora	empresario	Empresario del Edén Royal.

²⁰¹ *Ibid.*, pp.277-278.

Luisa del Bayo	tonadillera	Llamada también del “Bollo”.
Jacinto Morales	actor	Actor del teatro Hispania, amante de Guadalupe Montoya. Libertino.
La Corralera	cupletista	Telonera descarada.
Jaime Chiflané	poeta y crítico	Intelectual anarquista, amigo de Trucharte. Crítico cupleteril.
Rosita Albornoz	aspirante cupletista	Aspiran a que Rosita sea tan famosa en el Edén Royal, como Chelito. Ocultan un pasado borrascoso y folletinesco.
Doña Aurelia	madre de Rosita	
Guadalupe Montoya	artista retirada	Amante de Jacinto Verdaguer, y también de Jacinto Morales.
Purita y Julio Mont.	hijos de Montoya	Adolescentes que se inician sexualmente.
Susanita Trucharte	hija de los Trucharte	
Hilario Verdaguer	empresario teatro	Empresario del teatro Hispania y protector oficial de Guadalupe Montoya.
Juan Piquer	banquero	Se casará con Rosita Albornoz y la retira.
La Villalbita	aspirante cupletista	Mabel le hace la vida imposible.
Hermana de Mabel	sus labores	Cómplice de la madre.
Mercedes Serrano	actriz	Quiere pasar del teatro serio a las variedades.
Victoria Cazurro	cupletista vieja	Ejemplo de decadencia.
Carlos Urgellés	aristócrata	Amigo de de correrías de Julio Morales. Libertino.
Artemisa	actriz	Amante de un político viejo.
Ernesto Calderón	literato sudamericano	Amante y amigo de Mabel, y consigue liberarla de su tragedia personal

Carmela Reyes (clave de Pastora Imperio) aparece con el mismo nombre en *LCDT* y *ECDLD*.

3. 5. 4. Reconstrucción de una identidad real: Raquel Meller

A pesar de que tenemos en cuenta que la cupletista Mabel es un personaje literario, hay una serie de coincidencias- creemos que queridas por Retana- que nos hacen pensar que detrás del personaje de Mabel se encuentra **Raquel Meller** (Francisca Marqués López). Y en ello vamos a discrepar con Luis Antonio de Villena, que identifica un personaje de *LCDT*, Catalina Fargas, con Raquel Meller. Retana prácticamente no se ocupa de Catalina Fargas en *ECDLD*, es un personaje que él cita de pasada, con pocas intervenciones, una actriz- de teatro serio- del teatro Hispania de Barcelona, relacionada con un dramaturgo llamado Gorgonio.

Para demostrar lo que apuntamos, hemos de recurrir, por supuesto



otra vez, a la lectura de *ECDLD* y echar una ojeada a la biografía de Raquel Meller y sobre lo que de ella se ha dicho. Vayamos, pues, a ello:

1) Fonéticamente hay una gran semejanza entre Mabel y Raquel.

2) Mabel, como Raquel Meller, trabaja, en su mocedad, de modistilla en un taller de Barcelona.

3) Antes de ser famosas, ambas se inician en cafés

cantantes de El Paralelo. En 1909 Raquel Meller debuta en la Gran Peña, como La Bella Raquel .

4) En la *Historia del arte frívolo* (op. cit., p. 60), Retana denomina a Raquel Meller con el calificativo exclusivo de *divina* (porque la compara con Sara Bernhardt), que es el calificativo que Mabel recibe en *ECDLD*, ya en su primer capítulo (*La divina Mabel*), y epíteto que se mantiene a lo largo de la obra.

5) Hay una semblanza física y de carácter entre ambas:

a) Retana hace alusión a los ojazos negros de Mabel; si vemos la foto de Raquel Meller, nos daremos cuenta que sus ojos negros hablan por sí mismos. Las biografías de Raquel Meller hablan de sus *grandes ojos negros*.

b) Las rivalidades de Mabel con otras artistas son numerosas debido a su mal carácter y narcisismo. En la obra se la muestra poderosa y capaz de evitar contratos a artistas más jóvenes que ella (como el de la bailarina *La Villalbita*) Mabel es la rival en el mundo del espectáculo de Carmela Reyes (Pastora Imperio), *La reina de los gitanos*. Mabel opina lo siguiente de las demás artistas, cuando un periodista, Jaime Chiflané, le hace una entrevista para *El Arte del cuplé*.

- Viendo lo deficiente que son todas las cupletistas españolas. Quise hacer un arte digno de lo que era una profesión para fregonas. Yo soy la única que ennoblece las Variedades y la que puede andar por el mundo sin bozal. Las cancionistas se dividen en dos grandes grupos: en uno estoy yo sola, y en el otro están todas las demás.

- ¿Qué le parece a usted Pastora Imperio?

- Una tinaja lírica.

- ¿Y *La Goya*?

- Como modista, puede pasar.

- ¿Y Carmen Flores?

- Una buena nodriza.

- ¿Y Lola Montes?

- Una gran maniquí.

- ¿Y Tórtola Valencia?
- Un caballo loco en una cacharrería.
- ¿Y Conchita Ulía?
- Un pato romántico.
- ¿Y *La Argentinita*?
- Una máquina de coser.
- ¿Y Adelita Lulú?
- Esta tiene algo suyo. Es 0,65 de artista.
- ¿Y Amalia de Isaura?
- ¡Valiente galápago!
- ¿Y Olimpia d'Avigny?
- El Cambó de las cupleteras. No sabe ni italiano ni español.

Raquel Meller no se queda atrás tampoco en cuanto a mal carácter y escándalos; con sus compañeras de profesión, sus relaciones siempre bordeaban el conflicto: sobre todo con Mercedes Serós (trabajaron juntas en el Madrid Cinema); fue famosa esta guerra Serós-Meller en escena y en la calle (El torero Enrique Méndez, amante de la Serós y López Carrillo, que cortejaba a Meller, armaban siempre escándalos en la salida de artistas). Ambas rivalizaban entre sí cantando el cuplé, de Montesinos y Quirós, "Sus pícaros ojos". *Parece que la mañica- la Meller- tenía malas pulgas. Y, a las primeras de cambio, ¡zas! Y ¡zas!. Una torta que se ganó en cierta ocasión la mismísima encarnación López, Argentinita. Ésta, ofendida, nunca más habló con la Meller y esta enemistad entre las dos glorias nacionales parece que fue definitiva. Todavía, años después, sería famoso su enfrentamiento con Margarita Xirgu, ganándose, en esta ocasión, la animadversión de gran parte de la opinión pública* (José LÓPEZ RUÍZ: *op. cit.*, pp. 70-71).

6) En 1919 ambas son ya muy famosas; Raquel Meller debuta en el cine.

7) Raquel Meller se casa en Biarritz con Gómez Carrillo en 1918, siendo el padrino de boda el conde de Romanones. Retana al final de la obra, casi se saca de la manga a un personaje: Ernesto Calderón (a quien sí Villena identifica con López Carrilo), *literato sudamericano que residía en París*, que va a ver a Mabel cuando está en el sanatorio (Retana nos cuenta que Ernesto Calderón era el que le había recomendado a Mabel ir a curarse su “incipiente tisis” al sanatorio), y se recuerda la historia (*solemne idilio*) que ambos habían tenido en un pasado muy reciente, y en la que ella *saboreó por primera vez la auténtica pasión*. Ernesto Calderón conseguirá transformarla otra vez *en la muchacha que había sido*.

Raquel Meller había conocido al diplomático y escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en 1917, cuando cantó en el Trianon Palace de Madrid, de quien se divorció, después de la guerra civil, para casarse con el empresario francés Demon Sayac.

8) Retana, en el capítulo segundo, de la primera parte, cuando nos presenta a Mabel en su gabinete de la Calle Pelayo, la describe, en su porte, como la “Dama de las camelias” en los primeros capítulos de Dumas. Hay que hacer notar esta sutil información del autor porque Raquel Meller (Retana lo cuenta en su *HDAF*) representó una versión teatral de esta obra en Madrid, en el Madrid Cinema, que posteriormente fue denominado el teatro Maravillas. Por otra parte, al final de la obra Mabel parece contraer una “extraña tuberculosis” y debe de ser internada en un sanatorio; recordemos que ésa era la enfermedad que aquejaba a Margarita Gautier, la protagonista de *La Dama de las camelias*.

9) Por si fuera poco todo lo que vamos diciendo, Mabel interpreta en Eldorado el cuplé *Mala entraña*, de Martínez Abades, uno de los más emblemáticos del repertorio de la Meller, junto con *El relicario* y

La violetera (que en versión orquestal colocó Chaplin en su película *Luces en la ciudad*).

10) De Mabel también se dice que tuvo, en sus inicios, que cantar *La pulga* en locales de mala nota donde mendigaba para comer, cosa que ella no quiere reconocer. Las enemigas de Raquel Meller la criticaron (*Esa que cantaba La pulga en El Paralelo*) por haberla cantado cuando era todavía desconocida como artista.

11) Hay una afirmación que Mabel hace sobre su talento de artista:

- Yo no soy cupletista, ni tonadillera, ni estrella. ¡Yo soy la luna llena!
¡Soy una conversadora musical! ¡Soy indiscutible! ¡Soy única! ¡Soy
Mabel, que es serlo TODO!

que coincide sobremanera sobre lo que la propia Raquel Meller opinaba de sí misma: *Yo no soy cupletista. Tampoco soy cancionista. Yo soy Raquel.* (LÓPEZ RUÍZ, *op. cit.*, p. 73).

Hemos podido demostrar efectivamente, a través de todos estos ejemplos, que Retana se basó- de cerca o de lejos- en Raquel Meller para construir a la Divina Mabel. En algunos de ellos, ambas se parecen como dos gotas de agua.

4. Conclusiones

Hemos podido comprobar que *La Carne de tablado* y *El crepúsculo de las diosas* a pesar de pertenecer a una matriz ficcional común, el mundo del género ínfimo, presentan algunas diferencias que vamos a resumir para concluir con el análisis crítico de ambas obras:

Centros de análisis	<i>La carne de tablado</i> (1918)	<i>El crepúsculo de las diosas</i> (1919)
Clave general	Homenaje a <i>La Fornarina</i> , fallecida en 1915.	Mabel, trasunto literario de Raquel Meller.
Paratexto	a)Dedicatoria: Luisa de Lerma. b) Prólogo: <i>Al lector</i> . Falso moralismo, autojustificación retórica.	a) Dedicatoria: Amalia Molina. b)Prólogo: destinatario misterioso (Blanca). Retana es consciente de su trilogía. Moralismo fingido.
Historia marco	Cómo se hace una actriz del género ínfimo.	El estado psíquico de una actriz famosa curtida por la vida.
Cronotopo	Madrid, entre 1908 y 1918	Barcelona, circa 1918 ó 1919.
Descripción de ambientes	El mundo social y artístico del género ínfimo. El teatro Romea.	La vida cotidiana en los teatros (Edén Royal) y de la gente que vive del teatro.
Personajes	a) presencia de la familia de la artista como fundamental (madre y hermano). b)Galería de artistas del género ínfimo (cupletistas, bailarinas...).	Galería de personajes que viven del teatro o de su entorno. Personajes secundarios con mayor entidad. Mabel interviene menos en la obra.
Estructura/trama	a) 15 capítulos + epílogo y tres partes. b) Más lineal y centrada en el desarrollo argumental (<i>suspense</i> final).	a) 14 capítulos y tres partes. b) Ralentizada, hay más capítulos dedicados a personajes y ambientes.
Influencias	<i>La Coquito</i> , <i>Willy</i> , Dumas, picaresca, la novela decadente francesa.	<i>La Coquito</i> , Dumas, Théophile Gautier, <i>Willy</i> (novela decadente).
Erotismo	Más carga erótica: a) Entre Nené y Pitito. b) Pilarín (hija de Nené) y Pitito, amante aristócrata de Nené.	Menos carga erótica (centrada en los juegos eróticos de adolescentes. Los hijos de la Montoya y la hija de los Trucharte).
Final	Muy melodramático e impactante para el lector, que cree que Nené va a morir. La enfermedad (moral) endurece a Nené.	Melodramático: <i>De profundis</i> de Mabel a consecuencia de la enfermedad. El amor la salva.
Significado de partida	La peripecia de una joven humilde que quiere ser artista del género ínfimo.	La historia de una artista famosa que vive amargada.
Significado último	La explotación de la mujer del género ínfimo.	Las secuelas de la fama y la decadencia de una artista.

4. 1. A modo de reflexión final

4. 1. 1. El pensamiento trágico

Después del análisis de *La carne de tablado* y *El crepúsculo de las diosas*, hemos llegado a comprender que el pensamiento trágico de

Álvaro Retana es una perspectiva epistemológica que contiene esperanza, conocimiento de los límites humanos, aunque la construcción cultural-literaria de unos seres humanos obligue a pensar y cuya consecuencia inmediata no pueda ser agradable, o no tenga por qué ser agradable.

La articulación de este pensamiento, cargado de intencionalidad autorial (ideológica), se basa en la representación *dramática* en las obras del **arquetipo individual** y del **arquetipo social**.²⁰²

El arquetipo social, marcado por el lenguaje paródico o la farsa, es el producto del análisis de las estructuras del comportamiento social. En las obras estudiadas, a través de unas tramas concretas y diferenciadas, Retana describe los mecanismos que rigen el entorno del género ínfimo, en sus esquemas económicos, sociales y artísticos: el comportamiento de los grupos humanos, estructuras de poder, la ley del más fuerte, la explotación humana, las clases sociales, los rangos artísticos (las subclases de artistas), los entornos bohemios y la marginalidad, el ocio de los ciudadanos...

El arquetipo individual se refiere a sujetos individuales, protagonistas, que son los relevantes en la historia, y supone un análisis del comportamiento y del perfil individual del personaje: la pérdida de la personalidad propia, la alienación en la que vive el personaje, su aventura o peripecia humana, las rivalidades, el deseo, el amor, un personaje que transforma su vida en un nombre famoso y se cree el papel que vive, la idea de vivir un engaño, la frustración, el miedo al paso del tiempo, la irrealidad vital que les puede llevar a la destrucción.

Son personajes, nos muestra Retana, que viven “en melodrama” sin que por ello la obra pretenda ser melodramática. Retana es de

²⁰² Seguimos de cerca los planteamientos críticos de Àlex BROCH en *Forma i idea en la literatura contemporània*, Edicions 62, Barcelona, 1993, pp. 194-202.

los escritores, desde el punto de vista marxista, que intenta reproducir casi fielmente caracteres típicos en circunstancias típicas (recordemos la alusión que hace en el prólogo de *LCDT* a la metáfora del *espejo en el camino*, de Stendhal).

Los cambios bruscos que se producen al final de las obras en las vidas de Nené Romero o de la divina Mabel, que podrían determinar un final trágico (la muerte), no le quitan en absoluto coherencia a las obras, porque van encaminados a que el individuo se dé cuenta o tenga consciencia de sus límites, como ser humano. Desde su gran humanidad, Retana previene al lector de que todavía puede existir una salida para sus criaturas, a pesar de haber fingido una muerte segura. Entonces aquí lo melodramático ha sido sólo una excusa para mostrar el devenir de la existencia. Ambos personajes recuperarán a la mujer que son, simplemente habrán sufrido una *metamorfosis*. Retana nos ha planteado que vivir *melodramáticamente* acarrea siempre un riesgo peligroso.

4. 1. 2. La estrategia de la parodia y de la clave

Retana no sólo parodia situaciones o personajes, sino que también lo hace con los géneros literarios, especialmente en lo que pudieran tener de melodramático las obras realistas y naturalistas (de ahí su insistencia en relacionar a las protagonistas con el modelo femenino de Margarita Gautier, o con *la muerta enamorada* del romanticismo que quedaba, por ejemplo, en el decadentismo- casi necrófilo- de un Théophile Gautier²⁰³, en su relato *Clarimonda*, sobre una mujer vampiro); se parodia, pues, lo *sentimental*, como también los presupuestos *naturalistas*, que se exageran. Y esta parodia tiene que ver con la voluntad del escritor de encontrar un lenguaje que

²⁰³ *Clarimonda, la muerta enamorada* en *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Valdemar (El Club Diógenes, 115), Madrid, 2003.

tenga un alcance mayoritario (sus novelas no son novelas intelectuales o de tesis, o incluso poéticas) y pueda encontrar el acuerdo, el interés (*tocar la fibra* al lector) y aquiescencia del público al cual se dirige mayoritariamente el autor.

Por otra parte, la intencionalidad autorial de Retana dirigida a un lector competente, a través del subterfugio de la clave, es una estrategia literaria semejante a la intencionalidad autorial que presenta una autobiografía fingida, ambas intencionalidades remiten a una “*verdad metafórica*”²⁰⁴.

La autobiografía fingida pretende ser real, la clave aspira a que creamos que está hablando de seres conocidos, que son reales, y que su nombre *fingido* tiene una referencia en un nombre de un individuo perteneciente al mundo real.

Pero hay que tener en cuenta que un personaje literario no *necesita ser real* para existir, lo vimos en el ejemplo de la divette francesa Mimí Pinsón, que no era ningún nombre en clave y cuya existencia nos remitía a un homónimo de un cuento de Alfred de Musset. Es lo que ocurriría en una novela en la que volviera a aparecer Don Quijote.

Retana, al pretender la clave, juega con el *enigma*, crea *dobles literarios* de algunas cupletistas famosas, de la misma manera en que él construye sus propios heterónimos (Claudina Regnier, Carlos Fortuny, Alberto Reyna...), pero estos *personajes fingidos*, valga la expresión, lo son como lo era Lázaro de Tormes, máscaras metafóricas para cuestionar un mundo real y, en última instancia, de dotar de *verosimilitud* al mundo posible, creado a través de la ficción. Pero en el *totum revolutum* de la clave, hay entidades que no tienen ningún referente. Y tanto Coralito (heterónimo de La Bella Chelito), u

²⁰⁴ Renato PRADA OROPEZA: *Literatura y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 550.

otros personajes en clave, y los puramente inventados, y no hay que perderlo de vista, comparten la misma identidad ontológica: todos han de ser entendidos como entes de ficción y, por ello, no existe ninguna diferencia entre ellos. Porque en el fingimiento de la clave, el autor sigue creando ficción.

Incluso podríamos ir más allá con otro ejemplo de un personaje que aparece en *LCDT*, la bailarina llamada **Arabela**. Ésta no se identifica con ningún personaje real de *La historia del arte frívolo* ni tiene ningún referente literario anterior como ocurría con Mimí Pinsón; sin embargo es un personaje que sí tiene su *existencia* en el ámbito literario de Retana: habrán de pasar treinta y cinco años, después de la publicación de *LCDT*, para que volvamos a toparnos con este nombre al leer su novela *La bella y la mandrágora* (1953), en la que, efectivamente, su personaje principal es una bailarina llamada **Arabela**. Y esto no es una clave sino casi una *epifanía*, fruto del poder de la exotopía literaria en el marco general de la novelística de Retana. Aquí el posible *enigma* ha tenido una solución abrumadora.

Una de las últimas sorpresas que nos depara Retana, al *mirar con lupa* esas posibles “claves” implícitas en sus obras, la hemos hallado en *El crepúsculo de las diosas*. El personaje de la ex cancionista Guadalupe Montoya y su entorno inmediato (Jacinto Morales, primer actor del teatro Hispania y su amante, Hilario Verdaguer, empresario del teatro Hispania y protector, y sus hijos, Purita y Julio) tendrán una novela corta propia posterior: *El veneno de la aventura*, de 1924; habiendo sido *ECDLD* la matriz ficcional de *El veneno de la aventura*. Probando ese ejemplo la manera tan genuina que tenía Retana de aprovechar material literario ya escrito.

La intertextualidad entre sus obras es una constante ficcional que define y singulariza la novelística de Álvaro Retana. Retana

se recicla, se copia, se amplifica, se somete a un sistema incesante de *cajas chinas* como principio de creación artística, creando, como hemos visto, un ámbito ficcional siempre ligado entre sí por temas, tramas y personajes.

En *El lazarillo*, el *Vuesa merced* era el punto de contacto entre el autor implícito y el lector implícito; la clave, es la *zanahoria*- el reclamo- que se le da al lector avisado para que se implique en la obra. Tan fingida es la *supuesta* clave, como el *Vuesa Merced*. Y Lázaro era una máscara (también *clave*) de un autor anónimo que cuestionaba, como Retana hace en sus novelas, la sociedad de su época.

Porque, en definitiva, la mentira, la disimulación, el fingimiento, la anti-verdad y la semi-verdad son técnicas básicas²⁰⁵ en la función creadora del lenguaje.

5. Terenci Moix y *Garras de astracán* (1991)

Terenci Moix ya había parodiado la melodramática vida de una diva de la ópera, Medora di Sansepolcro, en su novela *Amami, Alfredo!* (1984), pero es en otra novela suya posterior *Garras de astracán* (1991) donde aparece un personaje, la tonadillera Reyes del Río, que nos recuerda los personajes femeninos de Retana. Reyes del Río está siempre acompañada, como las cupletistas de Retana, por una madre superprotectora, la abnegada doña Maleni (que ha explotado siempre a su hija), y por un primo suyo, Eliseo, que frisa por convertirse en un transexual. Reyes del Río es la más famosa reina de la copla (la novela está ambientada a finales de los 80 o principios de los 90) en la España del momento, y su voz es espléndida porque Reyes del Río hizo una promesa a la Virgen de

²⁰⁵ José JIMÉNEZ: *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Destino (Ensayos, 14), Barcelona, 1993, p. 319.

mantenerse virgen hasta que no contrajera matrimonio. En el fondo todo es una patraña urdida por la agente artístico de Reyes, Imperia Raventós, para rodear, ante sus fans y la prensa rosa, a la tonadillera de un aura de misterio y de morbo. En realidad, Reyes del Río es, en su vida privada, una mujer culta y universitaria, cosa que oculta porque ello no vende. Y además de todo eso es lesbiana, condición que el lector no conoce hasta el final de la obra.

Terenci, como hizo Retana, parodia los personajes del mundo de la copla a través de Reyes del Río. También se ha dicho que *Garras de astracán* viene a ser una novela en clave. Reyes del Río tiene algo de Isabel Pantoja, no porque ésta sea una mujer culta, sino por el hecho de que presumía, al principio de ser famosa, y antes de casarse con el torero Paquirri, de querer mantenerse – obsesivamente- virgen hasta el matrimonio. Lo de la condición sexual de la tonadillera real, por otra parte, ha devenido el objeto de inspiración de algunos malintencionados periodistas de la prensa rosa. De todas formas, esto es una interpretación remota – que no peregrina- sobre la posible relación del personaje de Reyes del Río con la tonadillera antes nombrada.

Garras de astracán es una novela demasiado larga y con un final extremadamente melodramático: Reyes del Río está secretamente enamorada de su agente publicitario, Imperia Boronat; y ambas mujeres, al final de la obra, urden una venganza contra Álvaro Montalbán, el delfín de una importante empresa de la que él es directivo. Álvaro Montalbán, que ha tenido una tormentosa historia de pasión con Imperia Raventós (también su asesora de imagen), rompe con Imperia porque a quien en realidad ama es a Reyes del Río. Un triángulo mortífero, en la que la despechada Boronat se alía con la tonadillera, con escena de cama incluida, y que acaba con el suicidio final del galán machista, que se tira por una ventana,

después de verlas a ambas en la cama. No es una novela de Retana, pero podría haberlo sido.

Garras de astracán es una novela que trata sobre las mujeres (que logran vencer a los hombres en una lucha de roles) y sobre algún estereotipo masculino. Su lectura nos remite a personajes que eran típicos en Retana:

a) La mujer suntuaria, bella y cuarentona, fría y distante e independiente de los hombres: Imperia Raventós, uno de los personajes principales, recuerda a la Astartea de *Mi alma desnuda* o del *Diablo de la sensualidad*, a Antonia de Cachavera, o a Gloria Fortuny de *Flor del mal*.

b) La artista ingenua y llena de ternura: Reyes del Río, la tonadillera, tiene un patrón parecido a la Nené Romero de *Carne de tablado*.

c) La artista fuerte y curtida por la vida: que es la otra faceta de Reyes del Río, que se ha fingido ingenua. Como la divina Mabel de *El crepúsculo de las diosas*, o a Guadalupe Montoya, también de *ECDLD*.

d) Las madres explotadoras: doña Maleni recuerda a la madre de Nené Romero.

e) La excéntrica ricachona medio aristocrática y de sexualidad ambigua: Miranda Boronat, amiga y confidente de Imperia Raventós, conocedora de la mejor sociedad de Madrid, y obsesionada por asistir a funerales de famosas, y que vive en la creencia – a causa de su psicoanalista- de que es lesbiana. Nos recuerda a la condesa de Regaldy de *El crepúsculo de las diosas*.

f) El intelectual homosexual apasionado por los efebos: El personaje de Alejandro – un alter ego de Terenci en la obra-, profesor de filosofía y amigo íntimo de Imperia Raventós. Tiene su correlato en el personaje de Álvaro Retana (personaje) de *Mi alma desnuda* o de *Flor del Mal*, a quien agrada la compañía de los guayabos jóvenes.

g) El adolescente ambiguo: representado en *Garras de astracán* por Raúl, el hijo de Imperia; culto, amante de la ópera y a quien gustan los hombres guapos, aunque sean maduros. Será el amor griego de Alejandro, con quien se va a vivir con permiso de su madre.

h) El heterosexual macho y castigador: encarnado en el personaje del ejecutivo Álvaro Montalbán, que tendría su correlato lejano en aquellos personajes masculinos de Retana – siempre secundarios- que explotan a las cupletistas o viven de ellas (los aristócratas – niños bien- de *Carne de tablado* y de *El crepúsculo de las diosas*, de quien, respectivamente, están enamoradas Nené y Mabel, Guillermo Heredia y Luisito Montero).

Álvaro Montalbán no explota a nadie pero representa al macho en estado puro, y su desprecio por Imperia, después de que ésta – aunque fría y poderosa- se ha enamorado de él, le llevará a la destrucción. *El machista*²⁰⁶ odia a la mujer por ser diferente. Se siente sexualmente atraído por ella y al mismo tiempo la considera un ser inferior y deleznable. Ésa es la contradicción brutal de los machistas: se acuestan con mujeres a las que en el fondo desprecian. La venganza de Terenci Moix contra el estereotipo masculino patriarcal es aquí evidente (siendo el verdadero sentido final de *Garras de astracán*):

- Pero ¿qué hacen esas cerdas? ¿Qué es esto, Miranda?

- Esto es un bollo, idiota. Aquí y en el monasterio de piedra.

Toda la furia del macho resurgió en un bufido formidable, que le hizo tambalearse hasta una mesita vecina.

- ¡Malditas perras! ¡A mí con burlas? ¡Ésas no me conocen!

²⁰⁶ Luis Antonio de Villena (*Mi colegio*, 2006), citado por Leopoldo ALAS: *Luis Antonio de Villena, acosado*, en “Zero”, nº 92, 2006, p. 53.

Se precipitó sobre la cama, la mano en alto. Estaba a punto de aferrar a Imperia por la espalda cuando Reyes se le enfrentó violentamente y de un empujón le hizo perder el equilibrio.

- ¡Las manos quietas, don Álvaro! Te atreves tú a tocar a esta hembra y yo te mato aquí mismo. ¿Qué te habrías creído, mamarracho? Demasiado he tenido que aguantar mientras tú la disfrutabas. Pero ahora se han cambiado las tandas. A esos pechos sólo llego yo. Y esa vulva me la como a bocados y lo que saque te lo escupo a tu carita de imbécil... ¿con que mira tú si puede ir lejos la coplera!

Álvaro no cejaba de arrojar imprecaciones que escondían su capacidad para intervenir de manera más violenta. Imperia le miraba fijamente, regodeándose en su expresión de absoluta impotencia. Ni siquiera el furor conseguía esconderla; mucho menos borrarla.

Aquellas dos mujeres, salvajemente enlazadas, con sus melenas libremente revueltas y los ojos desbordantes de placer, hundieron definitivamente las resistencias del macho.²⁰⁷

Garras de astracán nos recuerda no tan sólo *La carne de tablado* o *El crepúsculo de las diosas*, sino también a *Las locas de postín* y *A Sodoma en tren botijo*, por lo que tienen de crónica de una época y la descripción de las costumbres de unas clases sociales privilegiadas. *Garras de astracán* es una novela costumbrista que nos muestra el Madrid de finales de la década de los 80, donde no falta el humor, el esperpento y el toque melodramático exagerado.

Pero lo que más nos interesa destacar del personaje femenino creado por Moix, **la coplera Reyes del Río**, la que finge pertenecer a la “España profunda”, es que, a pesar de ser tierna como Nené Romero, de sentirse hastiada de su condición de famosa, como la divina Mabel, o ser fuerte en su belleza extrema, como Rosa Fröhlich de Mann o la Adela Portales de Belda, es una mujer del siglo XX, que, reconociendo, sin tapujos, cuál es su deseo, puede

²⁰⁷ Terenci MOIX: *Garras de astracán*, RBA Editores (Narrativa actual, 24), Barcelona, 1991, pp. 628-629.

decidir cuál es su destino, que no teme al macho (lo patriarcal), y que ya no es un ser infame, como lo fue la Naná de Zola, aquella mujer que, de artista mediocre en la opereta, devino una prostituta predestinada, como individuo social peligroso, a la ignominia y a la muerte más abyecta.

Terenci Moix es el primer ejemplo de la aceptación de la homosexualidad en la literatura española, siendo su novela *El día que murió Marilyn* (1970) un ejemplo paradigmático a tener en cuenta dentro de la homocidad española, en la que Álvaro Retana, hasta hace poco, había sido el eslabón perdido. Terenci Moix, a pesar de que nunca había hablado de Retana, tiene grandes afinidades con él.

6. Luis Antonio de Villena y *Divino* (1994)

Con *Divino*, Villena intenta recrear toda la atmósfera de la época de Retana, aunque él diga que Max Moliner, su personaje, tenga solamente algo de Álvaro Retana. *Divino no es la vida de Retana aunque brotó de su cercanía*, afirma en una nota final de *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*.

El mundo del cuplé aparece en *Divino* con la historia de “La Bella Naná”, con la recreación de un famoso café cantante de Madrid, El Parisiana, y con la presencia de la cupletista republicana Tina de Jarque; éste, personaje real, amiga íntima de Álvaro Retana, y amiga también en la ficción del escritor Max Moliner. En la obra aparecen personajes vinculados a Retana, como la bailarina Tórtola Valencia, el escritor Hoyos y Vinent y el dibujante Pepito Zamora.

Y, a pesar de que Max Moliner, es más un escritor de teatro que novelista, Villena le hace escribir una novelita con el nombre de

Cortesanías del nuevo régimen, idéntico título de la novela que Retana publicó durante la República, en 1933. En *Divino* no aparece ninguna otra obra más de Retana.

Maximiliano Moliner Pérez (Moliner es un apellido que Retana coloca a los hermanos Moliner, Alberto y Graciela, en *Mi alma desnuda* y en *Mi novio y mi novia*) también escribe cuplés, y encuentra en María Reyna su intérprete más adecuada. María Reyna, o La Bella Naná, es un tributo, por la historia vital que Villena cuenta de ella, de las novelas de ambiente cupletero como son *Carne de tablado* (Recordemos que su protagonista se llamaba Nené Romero) o *El crepúsculo de las diosas*.

La Bella Naná

La historia de María Reyna (recordemos que Reyna es un apellido que utiliza Retana para uno de sus heterónimos literarios: Alberto Reyna) es la típica de cualquier biografía de una mujer artista del género ínfimo (su historia ocupa el segundo capítulo de *Divino* con el título de “Los días de *Bella Naná*”):

- a) María Reina Sánchez había nacido en un pueblo de Badajoz.
- b) Su madre, una rubia analfabeta, se traslada a Madrid con su hija para servir.
- c) Candela lleva a su hija a ver a Arístides Caudet, un empresario de variedades.
- d) En 1915 estrena, en el Trianón Palace, un cuplé de Martínez Abades. Y se coloca el nombre de Bella Naná y triunfa.
- e) Se enamora perdidamente en Valencia de Jesús, un abogado. Pero este sólo quiere aprovecharse de su fama y vivir de ella. Un gran desengaño. Jesús va a ser su único y desdichado amor.
- f) La Bella Naná triunfa en España, Buenos Aires y París.

g) Curtida por la vida decide abandonar su antiguo nombre y llamarse María Reyna:

Así es que (...), decidió cantar de otra manera. Sin los gracejos sicalípticos ni las enaguas de antes. Más sobria y apasionadamente. Y se firmo *María Reyna*. Una espléndida mujer con algo más de treinta y cinco años cuando reinició el camino. Una mujer en su plenitud, que sería enseguida la estrella de lo más duro y melancólico, la hermosa desgarrada, la apasionada de las noches vacías y el mundo raro, la extraña, al borde del lunatismo en sus maquillajes exagerados. La reina de lo oscuro y terrible. La leyenda de una dama elegante y algo siniestra (tal vez por lo altiva o lo fría) a la que gustaban otras mujeres – nunca fue verdad- u hombres delicados, flores de satén de las Sodomas modernas, amigos para el alma y las tardes de artificio, lo que era cierto, aunque no se lo hubiera propuesto nunca.: pura casualidad o coincidencia. Eterna enamorada de Jesús el valenciano (al que siempre recordaría moreno y magnífico, con el bigotito corto que se dejó tras conocerla) no quería más pasiones – también tenía miedo- y acaso ni podía tenerlas. Aspiraba a la amistad masculina y nunca se ocupó de si ello era más o menos *moderno*.

Max Moliner encontró en María Reyna una de las más adecuadas intérpretes de sus canciones más acentuadas y ardientes. Las que un hombre hacía a otro, naturalmente en la voz de una mujer, que arrastraba los sonidos, rojos los labios, negros los ojos, incendiada de una fiebre fría, con las largas manos de uñas afiladas pegándose al rostro y al vestido ceñido: *Dicen que has dicho a la gente/ que a mí me has dejado por irte con otra...*²⁰⁸

En este Retrato de María Reyna encontramos los ecos literarios de Nené Romero y de la divina Mabel, de Álvaro Retana.

Tina de Jarque

²⁰⁸ Luis Antonio de VILLENA: *Divino*, Planeta, Barcelona, 1994, pp. 28-29.

Villena trata de un personaje real, que fue amiga de Álvaro Retana y lo es en la ficción de Max Moliner; en *Divino* aparece en los capítulos “El estreno de Tina” , “Rojos y anarquistas” y “La capilla profana”. Tina de Jarque triunfó en Madrid en los espectáculos republicanos, siendo la gran musa de la izquierda. En *Divino* se relata su auténtico final trágico, cuando en 1939, intentando cruzar en coche la frontera de Portugal con un comandante de las milicias republicanas de



Andalucía, Abel Hernández (o Domínguez, según Retana), es cosida a balazos por la milicia franquista. Álvaro Retana, nos cuenta Villena²⁰⁹, fue detenido, en 1939, en el piso que Tina de Jarque tenía en Madrid, y que el hecho de ser encontrado allí no debió ayudarle. Max Moliner también, en *Divino*, es detenido en el apartamento de Tina de Jarque, para ser llevado, como le ocurrió a Retana, a la prisión de Porlier.

En su *Historia del arte frívolo*²¹⁰, Álvaro Retana se ocupa con cariño de Tina de Jarque, y cuenta – con censura incluida- su trágico destino:

Catalana de espléndida hermosura, con sensual morenez de bayadera oriental, apareció en el arte frívolo como cancionista de finura recomendable. Con su voz acariciante de prudencial extensión, su arrogancia escultórica y su elegancia autoritaria, nada hostil a los

²⁰⁹ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 92.

²¹⁰ Álvaro RETANA: *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 205.

atavíos sintéticos, no tardó en ser requerida por empresarios sagaces para actuar como “vedette” en las revistas frívolas de los años veinte. En los grandes espectáculos de Eulogio Velasco, como en las alegres producciones de los teatros madrileños Maravillas, Martín..., Tina de Jarque levantó los espíritus en los espectadores más alicaídos.

Durante la Cruzada de la Liberación Española, el comandante de las milicias de Andalucía Abel Domínguez incautóse de la esplendorosa Tina y la mantuvo bajo su dominio, privada de toda relación con nadie. La obligó a seguirle cuando él fraguó fugarse a la República Argentina, y a ambos les costó la vida en la fuga.

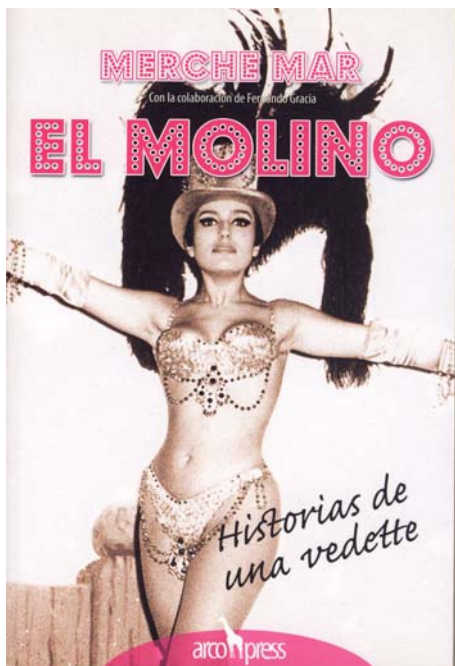
Hemos de considerar a Luis Antonio de Villena- de una generación, por edad (nacido en 1951; Moix nace en 1942), posterior a Terenci Moix, como el descubridor de Retana, y como formante, como es el caso de Eduardo Mendicutti o José María Todó, de un sector importante de intelectuales, narradores y periodistas que tienen en cuenta la homocidad española moderna. Retana tiene sus continuadores. Villena es un dandi moderno, un excelente poeta y un narrador original, especialmente en lo que hace referencia- desde nuestro punto de vista- al relato corto, además de ser un brillante ensayista.

7. Las historias de una vedette de El Molino (2005)

Durante todo este capítulo de nuestro trabajo de investigación, los escritores han tratado el modelo- o diferentes modelos- de la mujer del mundo del espectáculo. **Merche Mar (Mercedes Márquez Pons)**, la autora- en colaboración con Fernando Gracia- de *El Molino. Historias de una vedette*, es también una mujer del mundo varietinesco, como diría Álvaro Retana, que se atreve a hablar de sí misma, de su experiencia como artista del emblemático music-hall

del Paralelo barcelonés, considerándose como la última vedette del Molino.

La obra se divide en dos partes, siendo la primera una recreación histórica de El Molino desde que se creara, como “La pajarera catalana”, a finales del siglo XIX (1898) , hasta la llegada de Raquel Meller, cuando este todavía se llamaba “Le Petit Palais”, en la segunda década del siglo XX. La segunda parte (*Mi vida en el Molino*) trata de la vinculación de Merche Mar con el teatro, en el que comenzó a los trece años, tocando el acordeón en una orquesta de chicas y aprender luego el oficio de vedette; y con un primer debut



como tal el día 31 de agosto de 1965; el año – comenta Merche Mar²¹¹- *que me bauticé escénicamente, fue el mismo en que moría una de las más grandes del mundo del music-hall, “La Bella Otero”, que también se presentó siendo una niña.*

Un año antes del debut de Merche Mar, en 1964., se había jubilado, a los sesenta y cinco años, la despampanante y famosa María Yáñez, La Bella Dorita, la que había hecho de El Molino su templo sicalíptico, llamada también “la diosa de la frivolidad”.

Las *Historias de una vedette* acaban en una fecha fatídica para ella y todos los artistas de El Molino, el 24 de noviembre de 1997, en que se clausura definitivamente. La falta de público, según Merche

²¹¹ Merche MAR: *El Molino. Historias de una vedette*, Arcopress, Barcelona, 2005, pp. 175-176.

Mar, los problemas económicos en la gerencia del teatro, y el poco valor que se le daba al music-hall (el espectáculo se hacía en castellano) desde las instituciones políticas catalanas, fueron la causa de su clausura.

Pero afortunadamente para Merche Mar y otros artistas, que vivieron su oficio en El Molino, éste volverá a ser recuperado como espacio polivalente cultural en el emblemático Paralelo de Barcelona, y volverá a abrir sus puertas a finales de 2008. Y puede ser que Merche Mar, u otra artista, vuelva a atreverse a cantar un conocido cuplé en este nuevo espacio, y quizá puede que sea, por qué no, alguno de los que escribiera Álvaro Retana.

REPORTAJE CULTURAL

La segunda vida del Molino

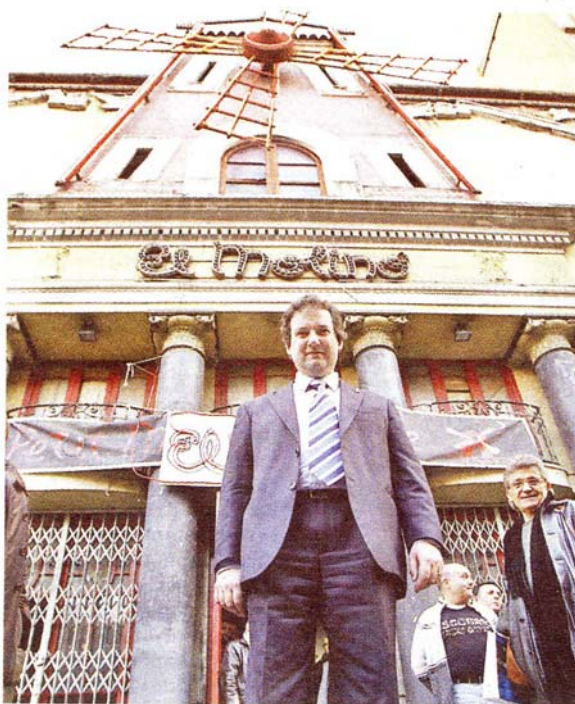
El antiguo teatro volverá a abrir sus puertas a finales de 2008

Redacción
Barcelona

El 24 de noviembre de 1997, El Molino cerraba sus puertas. Casi 10 años después, el Ajuntament ha dado luz verde al Plan Especial Integral para la remodelación del histórico teatro, propiedad de la empresa Ocio Puro.

El alcalde de Barcelona, Jordi Hereu, y la concejal de Sants-Montjuïc, Imma Moraleda, asistieron ayer a la presentación del proyecto del nuevo Molino. Las obras –cuyo coste asciende a 6,5 millones de euros– empezarán en marzo y se espera que el teatro renazca a finales de 2008 con una programación que incluirá cabaret, flamenco y magia.

La reforma del teatro, inaugurado en 1899, forma parte del proyecto de revitalización del Paral·lel. Hereu aseguró que en este plan tam-



El alcalde, Jordi Hereu, ayer, delante del Molino. EFE/T.ALBIR

bién se integra la recuperación de otro teatro histórico, el Arnau, que el Ajuntament quiere expropiar aunque aún no existe un calendario.

“Barcelona había tenido en el Paral·lel uno de los ejes culturales más importantes y hace 10 años perdió El Molino”, señaló Hereu. Además, destacó que el proyecto “combina modernidad y tradición”.

CINCO PLANTAS Y TERRAZA

Aunque no se pueda recuperar de manera exacta –ya que el interior no mantendrá su antigua decoración– el teatro conservará la atmósfera y la proximidad que el escenario tenía con el público, según el arquitecto, Josep Bohigas.

El teatro también conservará la actual fachada –con sus emblemáticas aspas–, no tendrá más de cinco plantas (dos inferiores y tres superiores) y contará una coctelería y una terraza con vistas al Paral·lel.

III. MUNDOS FICCIONALES DECADENTES

Retana y la pose decadente de provocar

Entre una tradición literaria francesa decadente (Huysmans, Lorrain, Louÿs, Gautier, Rachilde, Willy, Colette...) y la utilización del erotismo en la novela de entreguerras, en Retana surge la “pose” de provocar como estrategia literaria para atraer al lector. “Escandalizar” a través del análisis de la conducta sexual no era en su época nada original o moderno.

Retana intenta escribir una novela de atmósfera decadente (recreación morbosa de la perversión y del pecado), a lo Hoyos y Vinent, por ejemplo, pero en él lo decadente fluye de otra manera. Influenciado más directamente por Willy, y fascinado desde siempre por lo femenino, crea un mundo ficcional que recuerda las novelas decadentes, pero cuyo personaje central siempre es una mujer. Una mujer joven y libertina. En ello se distancia de los personajes masculinos de Huysmans o Lorrain, perversos y misóginos y aislados de su entorno. Lo original en Retana es que invirtiendo los roles, se centra en el papel seductor de la mujer y ésta deja de ser una víctima del hombre. En Sade, por ejemplo, son los hombres los que ejercen desde el Mal y vejan constantemente a la mujer, que deviene exclusivamente un receptáculo para depositar fluidos.

El personaje de Baby de *El octavo capital* es un Don Juan con faldas que busca una víctima propiciatoria (Enrique Salazar) para satisfacer sus instintos voluptuosos. En 1920 que una mujer se comportase de esa manera podía ser algo escandaloso, por el mero hecho de que la mujer no podía tener un papel activo en el acto de la seducción. Una mujer seductora (activa) tenía que ser a la fuerza una desviada, una perversa casquivana. Raquel, el personaje de *Raquel, ingenua y libertina*, está aquejada de una voluptuosidad

enfermiza impropia de una mujer “decente” desde la perspectiva moral patriarcal y burguesa, es una “enferma de voluptuosidad” que se solaza constantemente en su estado de enajenación y desea desesperadamente el trato carnal con el varón. Es una hermosa tobillera que conoce muy bien cuál es su deseo. Deseo y mujer son dos términos que, en la sociedad patriarcal heredera de la moral de la Restauración, no podían ir juntos. ¿Qué era eso de explicar el deseo de una mujer joven? Pues era algo novedoso y que, a pesar de todo, podía interesar a los lectores (aunque éstos sólo fueran masculinos).

Creemos que Retana piensa en un lector masculino, pero las mujeres también podían tener acceso a su literatura, y “catequizarse” con un nuevo punto de vista femenino. Que a la mujer se le prohibiera el deseo no significa que no lo experimentase. La provocación, en Retana, deviene de esa forma clara subversión: las mujeres pueden sentir y actuar igual que los hombres.

En ello, Retana rompe con las restricciones que regulan la conducta sexual y se afirma en que no existe prohibición que no pueda ser transgredida; la mujer no tiene porque ser definida por una conducta sexual sometida a reglas. Si Retana, en *El octavo pecado capital* o en *Raquel, ingenua y libertina*, relaciona el erotismo femenino con lo perverso o la transgresión, lo hace a través del guiño irónico, pretende ser una especie de “predicador”, pero es pura pose. Hay que sustituir, en Retana, el término “perverso” por “hedonista”. Lo decadente – la tradición literaria- es pura máscara, un subterfugio para decir algo más; y eso ya lo sabía hacer muy bien el Arcipreste de Hita.

Al lector enervado y excitado por la lectura de las novelas “escandalosas” se le tenía que dar una oportunidad psicológica para que, con la moralina, se sintiera otra vez seguro y no amenazado por

un ser terrible y femenino. Y al que le había gustado esa mujer tan excitante, por lo menos habría pasado, y prescindiendo de las disquisiciones morales, un rato agradable de gran intensidad erótica. Nunca hay, en la novelística de Retana, un único modelo de lector. Y si el lector era mujer “inteligente”, podía reconocer en los modelos de Retana su propia voluptuosidad secreta e innombrable hasta aquel momento; ella también podía ser una Baby o una Raquel, y lo más seguro es que muchas de ellas- y por qué no- ya lo fueran.

1. *El octavo pecado capital* (1920): el terrible placer de pervertir

Un título como este era un reclamo asegurado para cualquier lector o lectora curiosos. “Pecado capital” es un sintagma connotado negativamente y desde el punto de vista religioso: nos remite a un inventario de transgresiones caracterizadas siempre por el exceso: la lujuria, la gula, la envidia, la soberbia, la avaricia, la pereza y la ira; los siete pecados capitales o mortales, canónicos. “Pecado”, en su etimología latina, significa cepo que ata los pies (*pedicatum*, *pedcatum*, *peccatum*) aunque en latín *peccare* significaba asimismo *faltar* o *fallar*. Siendo siete el número mágico de los pecados más graves, el que aparezca, de la noche a la mañana, un octavo no podía dejar de ser interesante.

El octavo pecado capital de Retana sería el resultado de la combinación de todos los siete, con la lujuria como denominador común, en un camino pragmático de pervertir, por placer y divertimento, a otro ser humano sin malicia para la transgresión. Es un pecado – ese *octavo*- con un alto componente de sadismo, en el que el otro es solamente un objeto para un fin egoísta. Baby busca el placer a través del sufrimiento de Enrique Salazar, y se realiza viendo cómo este se degrada como ser humano.

Esta sería una primera lectura incluso de la obra, un primer significado de partida; pero sería tan sólo una lectura fallida. *El octavo pecado capital*, como intentaremos verificar, es una de las obras más complejas de Retana en cuanto a significado(s) y elaboración ficcional. Y en la que descubrimos al Retana más genuino, en su juego de máscaras, y en la creación de un discurso que siempre hay que leer entre líneas, y en el que, a través del proceso de *afánisis* (el yo del autor convertido en narrador), emerge como un gran fingidor, es decir, un predicador moralista, para hablarnos de los supuestos *desvíos* de la naturaleza humana en la búsqueda del placer y en el ejercicio del Mal.



La edición que tenemos de *El octavo pecado capital* es de 1931, de la editorial Jasón de Madrid. Y lo primero que hemos de decir respecto a esta edición, es que alguien arrancó la tapa de la novela y la pegó en la parte posterior de la misma, antes de la última cubierta del libro. Y este hecho es explicable porque el lector- o lectora- no quería que nadie viera la cubierta de la novela porque, en ella, se representa una escena subida

de tono: una chica vestida de Pierrot, con el torso desnudo y parte del cuerpo a la vista, sujeta por el cuello a un hombre bien vestido, arrodillado ante ella, atado de manos, y a punto de ser fustigado con un látigo que esgrime la joven. Es una de las portadas más atrevidas de cualquier otra novela de Retana. Y la acción censoria del lector,

en este caso, no puede pasarnos por alto. Es un toque pornográfico para la época que se quería alejar de miradas ajenas. Hubiéramos deseado que ese lector (o lectora) no hubiese sido tan bruto y simplemente hubiese forrado el libro con papel de manila, pero lo hizo de otra manera. Esta actitud ya nos marca, de alguna forma, a la propia novela y la enmarca o estigmatiza en un halo de transgresión: la portada influyó directamente en el lector y éste se autocensuró ante su entorno más inmediato: la podía estar leyendo, por ejemplo, en el tranvía y no quería que nadie viese lo que estaba leyendo, puesto que, desgraciadamente, en este caso, una imagen hubiera valido más que mil palabras.

El octavo pecado capital ya se presentaba como una obra polémica desde su *paratexto*, es decir, desde la carga significativa de su portada.

1. 1. Argumento y estructura

El octavo pecado capital es una de las novelas largas más extensa de Retana, si la comparamos, por ejemplo, con *La carne de tablado* o *El crepúsculo de las diosas*, obras en sí también largas. Tiene cuatro partes, y en su totalidad 26 capítulos. Presenta una estructura acabada en su eje sintagmático, elaborada a través de un *crescendo* en la organización de su trama que mantiene en vilo (intriga) al lector hasta el final. Puede ser que el lector- algún tipo de lector- descanse en el clímax final después de haber sido embarcado en la lectura de *tantas atrocidades* humanas. Pero ese también es un camino fácil que, a nuestro entender, no pretendió en absoluto Retana.

Ante todo, decir que el narrador moralista de *El octavo pecado capital* es sólo una pose estratégica, que poco tiene que ver con el auténtico autor implícito representado que se esconde a través de él.

Es un *narrador desdoblado* que, en el fingimiento de lo que es moral, muestra una realidad que le interesa comunicar sin ambages de ningún tipo. A través de un lenguaje preciosista, que imita las antiguas novelas decadentes, pero siempre coloquial nos adentra en un atmósfera literaria que ya había dejado de existir desde que Jean Lorrain, en 1901, había publicado su novela *Monsieur de Phocas* (traducida en español por *El maleficio*), a la que podemos considerar como la última novela de la decadencia.

A Retana le ocurre como a Cervantes con las novelas de caballerías, siendo *El Quijote* la superación y parodia de las mismas para crear algo nuevo. *El octavo capital*, pretendidamente novela decadente, ya no lo es, porque la supera y la parodia. Con *El octavo pecado capital* se pretende otra cosa diferente que mostrar el pecado y la depravación humana.

Primera parte: Curiosidad	
I. Bajo la noche azul	Enrique Salazar, un joven abogado de veintiocho años, sigue un domingo de Piñata de 1915, a un individuo vestido de Pierrot en un ansia de aventura. Entre los dos se establece una amistad, a pesar de que Baby le previene que es una mala influencia. Salazar lee los libros decadentes que Baby le presta y se queda prendado de la belleza ambigua de Baby y de su mundo decadente. Pero su condición de hombre se halla dañada porque Baby siempre afirma que es un hombre. Salazar quiere poner fin a la relación pero no puede. Baby sigue jugando a la ambigüedad sexual con Salazar, hasta que Baby se le muestra como mujer y ambos tienen una relación sexual. Baby consigue así atar a Salazar a su dominio, en el que será un "camino de perversión".
II. Un Pierrot algo extraño	
III. La atracción de la esfinge	
IV. La esfinge turbadora	
V. Tempestad en la sombra	
VI. Camino de perversión	
VII. Lujurias hipotéticas	
VIII. Ruptura de hostilidades	
IX. El abismo negro	

Retana titula a esta parte "**Curiosidad**" y con ello quiere señalar el sentimiento de Enrique Salazar ante su descubrimiento de un ser como Baby, que le abre un mundo nuevo de posibilidades vitales; pero como el refrán suele afirmar "la curiosidad mató al gato", porque el estado de dependencia que establece Salazar con Baby

es enfermiza. Y Baby aprovecha esta coyuntura para envilecer al joven abogado en un **“camino de perversión”**, en ese octavo pecado capital. Baby es como una esfinge que somete a Salazar a una prueba que mina psíquicamente a Salazar: le hace creer que es un hombre, y cuando ya la hombría de Salazar está rota (porque ya ha aceptado una posible relación homosexual), se le muestra como mujer.

Segunda parte: Pasión	
I. El monstruo	El narrador nos describe a Baby como un auténtico monstruo de la depravación: cuya máxima aspiración consistía en la necesidad imperiosa de pervertir y encanallar a sus semejantes.
II. El pasado de la esfinge III. Historias de dolor IV. Recuerdos de amor V. La danza del vampiro	Baby cuenta la historia de su pasado a Salazar para ralentizar un posible contacto amoroso. Y lo hace a la manera de Seherezade, con jornadas y despedidas hasta el día siguiente. Baby justifica su manera de ser dando la culpa a la educación que le han dado sus padres: su madre (“Colombina”) fue una bailarina que se casó con el decadente marqués de Mornay, quien le obligó a vestir siempre con ropas masculinas. A la muerte de sus padres, hereda una fortuna y se hace cargo de él un tío. Ambos viajan por el mundo. Baby se enamora de un pintor, Guillermo de Beaudray, pero esa relación será impedida por su tío. Su tío se suicida en Montecarlo porque es un ludópata, y Baby cae en las garras de Valeria, una mujer perversa que lo hace su amante. Baby logra escaparse de esta influencia y se instala en Madrid.
VI. La noche trágica	Después de una danza sensual, Salazar está enardecido de deseo por Baby y éste iniciará una escena sadomasoquista en que Salazar es fustigado con un látigo. Luego le dará un somnífero para evitar el contacto físico. Baby ha esclavizado definitivamente a Salazar.

Esta segunda parte recibe el nombre de **“Pasión”** porque en ella Salazar ya está inmerso en la enajenación de su deseo por Baby y quiere mucho más. Baby ralentiza un nuevo encuentro sexual, que no desea, a través de la narración de la historia de su vida. Baby sólo encuentra placer viendo que el otro se consume. El **“monstruo”** educa a Salazar con una nueva prueba

sadomasoquista, en la que establece una situación de dominio a través del látigo para que su amante experimente placer a través del dolor, y devenga así su esclavo. El vampirismo psíquico de Baby sobre Salazar queda así consolidado.

Tercera parte: Sufrimiento	
I. La garra del monstruo	Después de cinco días sin verse, Salazar quiere poseer a Baby, pero éste lleva unos pantalones de cuero a prueba de violaciones. Salazar se muestra como un macho posesivo e irascible.
II. Nuevas escaramuzas	Se escriben cartas, en las que Baby despotrica contra la tiranía de los hombres y Salazar le hace culpable del estado en que se encuentra. Pero le tienta otra vez porque le dice que ella también se consume.
III. La añoranza del látigo	Reencuentro sadomasoquista sin penetración. Baby le pide un collar de la madre de Salazar como prueba de amor.
IV. La obsesión del collar	En otro encuentro Baby le recibe vestido como hombre. Tiene relaciones sexuales con Baby que a él le saben a poco y pide látigo. Baby está satisfecha de ese cambio, y le pide otra vez el collar.
V. Lejos del amor	En el mes de junio Salazar se va a veranear con su familia a Sitges. Pero se aburre sin Baby. Le escribe.
VI. Correspondencia	Baby aprovecha las cartas para seguir envileciendo a Salazar: le recomienda que sea el <i>voyeur</i> de las relaciones de su hermana Clara con el joven Toby. Le envía grabados obscenos y bombones afrodisíacos.
VII. Al borde del abismo	Salazar se embrutece cuando da los bombones a su hermana y su novio, y los observará escondido viendo como hacen el amor.

Han pasado cinco meses ya de esa relación entre Salazar y Baby. Esta parte se titula “**Sufrimiento**” porque en ella Baby ha conseguido todos sus fines a la hora de educar a Salazar en ese camino de perversión. Ese *aprendizaje* en los rigores del sadomasoquismo ha hecho que Enrique sea un hombre nuevo, abierto a todas las posibilidades del Mal. Enrique ha aprendido que el sufrimiento es el tributo que hay que pagar para conseguir el

placer fuera de la genitalidad sexual (que no desea Baby). El sufrimiento es el sacrificio previo al placer del cuerpo. Y Salazar es consciente de que está **“al borde del abismo”**, sin escapatoria posible a los designios de Baby.

Cuarta parte: Muerte	
I. La vuelta al infierno	A su vuelta en tren a Madrid, Salazar reflexiona sobre su relación con Baby de la que ya no puede prescindir. Piensa en el robo del collar de su madre.
II. El último pecado	Baby le recibe vestido de colegial y él le entrega el collar. Baby le dice que ya no podrá huir de él. Y que el amor lleva a la muerte. Salazar le ruega que le pegue y disfruta con ello. Salazar en la refriega amorosa muerde en la nuca a Baby y éste se desvanece.
III. La tragedia final	En casa de Salazar se descubre el robo del collar y se culpa a una criada. Salazar pide el collar a Baby para evitar la cárcel a la criada. Baby se niega y le dice que así, costando una vida humana, el collar tiene más valor. Luchan entre sí, y Salazar introduce en la boca de Baby una mano que lleva una sortija envenenada, que se rompe contra sus dientes. Baby queda fulminado y muere. Salazar abandona el apartamento de Baby con el collar. En su interior, en la calle, piensa que todo el mundo creerá que ha sido un suicidio.

“La tragedia final” acaba con la muerte de Baby, “el monstruo” perece en manos de Enrique Salazar, que siente escrúpulos morales en un último momento para evitar el encarcelamiento de la criada de su madre. Y, al fin, parece liberarse de la influencia de aquel ser que le ha llevado a cometer un crimen. Pero Salazar ya es otro hombre, es un asesino. Parece como si Baby lo hubiese planeado todo de antemano, para acabar su obra pervertidora para con Salazar. Es un final espeluznante y queda del todo abierto, porque, a partir de ahí, el suplicio de Enrique Salazar sólo había acabado de empezar.

1. 2. La construcción literaria de un “monstruo”

Para construir a Baby, el perverso ser andrógino de la novela, Álvaro Retana tiene muy cerca de sí las lecturas de dos novelas francesas que no pueden obviarse: *La mujer y el muñeco* (1898), de Pierre Louÿs, y *Monsieur de Phocas* (1901), de Jean Lorrain. Jean Lorrain y su obra aparecen mencionados en *El octavo pecado capital*, siendo su final, como veremos, parecido al de la novela del francés. Pero, a pesar de que Pierre Louÿs aparece en la obra como un autor que agrada y lee Baby, no se hace referencia a su obra *La mujer y el muñeco*. Es en el nivel paradigmático de la novela donde se hallan las conexiones con la obra de Louÿs, cosa que trataremos de demostrar a continuación, así como de la influencia directa de la obra de Jean Lorrain en la elaboración de *El octavo pecado capital* y de su abyecta criatura.

1. 2. 1. La naturaleza de Baby

Baby (cuyo significado en inglés puede ser “nena” o “criatura”), como personaje literario, es un anacronismo²¹² en 1920, como lo fue en su momento el caballero andante de Cervantes. Que sea un anacronismo no impide que, como personaje, le sirva al autor como medio útil para hacer una crítica mordaz de los valores (burgueses) en que se sustentaba la sociedad de su época y que él no compartía. Baby es una excusa ficcional como lo fue Don Quijote.

²¹² Retana busco hacer una gran novela decadente (como las de Lorrain o Antonio de Hoyos) y caba decir que lo consiguió, aunque, evidentemente, llegara tarde. Esa novela (la más antigua, pero también una de las literariamente más elaboradas de Alvarito) es el *Octavo pecado capital*, de 1920, que aún se reeditó – es la edición que yo leí- en 1931. Una Novela con un claro sabor de preguerra – la Primera Guerra Mundial, por supuesto-, cuando lo decadente mórbido y simbolista aún gozaba de prestigio (Luis Antonio de Villena: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., pp. 34-35).

A lo largo de la obra, diferentes expresiones, términos y epítetos intentan describir a Baby: *una esfinge turbadora, un vampiro que sólo se deja ver de noche, que tiene unos ojos parecidos al oro en fusión, un ave de paso, soy como un maleficio*, en el fondo de sus ojos *había sirenas*, un ser que *está en pecado mortal*, que aguarda un amor *que me purifique y haga romper con mi pasado, una horrible flor robada del estercolero de Baudelaire, que sentía la necesidad imperiosa de pervertir y encanallar a sus semejantes, que vive fuera de la mentira social, interesante como un demonio...*, pero que, en definitiva, es un auténtico “monstruo”, esa es la palabra que el narrador utiliza para resumir su carácter moral. Y que, físicamente, se parece, en la expresión de su cara, a Tórtola Valencia, la disoluta y célebre bailarina amiga de Hoyos y Vinent.

La corrupción de Baby se nos cuenta en la novela que se debe a la educación que ha recibido (*Mi vida es sólo consecuencia de la educación y del medio en que me he desenvuelto*, p. 122), a la lectura de libros perversos, a la mala influencia de adultos, y a su adicción a las drogas (éter y morfina). Está tocado por el *spleen* de los estetas exquisitos, que le hace vivir apartado de la sociedad, de la que huye a través de viajes por Europa y Oriente, es un auténtico sociópata que vive condenado a una identidad andrógina que le ha sido impuesta y de la que parece no poder escaparse. Que, a sus veintitrés años, ya ha vivido una frustración amorosa, y pretende conservar su virginidad como un tesoro absoluto, de integridad e inocencia. En Baby hay un gran resentimiento contra el género humano, y ese resentimiento es el motor que lo impele en el ejercicio del Mal. Es un auténtico vampiro psíquico.

Baby tiene algo de Retana, es una de sus máscaras literarias; y ahí el autor se viste de depravado para contar “su verdad”; y Baby deviene “monstruo” de la misma manera que Alonso Quijano es “un

loco". Porque Retana también, a través de Baby, nos ha comunicado cuál podría ser su deseo. Baby – en la parte que pertenece a Retana- se ha tenido que hacer *mujer* a la fuerza para poder estar con un hombre como Salazar, una *entelequia masculina*, como Dulcinea lo fue femenina. La muerte de Baby será una muerte quijotesca, seguramente planeada de antemano porque sabe que su relación con Enrique Salazar es imposible. Cuando Baby entra por fin en la aprehensión de la realidad de su relación conflictiva, deja de "vivir en literatura" y se autodestruye.

1. 2. 2. Baby y *La mujer y el muñeco*

La mujer y el muñeco (1898) es un referente a tener en cuenta en la construcción de *El octavo pecado capital*.

1) Nos dimos cuenta de ello también en la forma en que Retana concibe a Baby. En *La mujer y el muñeco* se cuenta la historia de una mujer singular, Concha Pérez, que tiene mucho de la Carmen de Merimée. La bella Concha preserva su virginidad casi de una manera enfermiza, y ese reclamo tan bien guardado es su arma de poder contra aquellos que la admiran o la desean. Es una auténtica Diana *cazadora* que hace que los hombres se consuman ante la posibilidad de un encuentro amoroso que *casi* nunca llega.

Al igual que Baby, se calza unos ajustados pantalones de cuero para evitar cualquier violación o contacto carnal por parte de sus *partenaires*.

2) También como *El octavo capital*, *La mujer y el muñeco* empieza en un domingo de Piñata, durante el carnaval sevillano de 1896. Cuando Andrés Stevenol, un joven francés, había salido en busca de aventura y se cruza, en la avenida de los Campos Elíseos, con una moza hermosa, cuyo coche de caballos sigue, camino de la Giralda, hasta una casa rosa de la plaza del Triunfo.

3) La madre de Baby se llama también Pérez (Oliva Pérez), que llega a triunfar en París como bailarina, con el nombre artístico de “Colombina”. Concha Pérez, la protagonista de *La mujer y el muñeco*, también trabaja de bailarina en algunos tablados sevillanos. Colombina, igual que Pierrot, son personajes de *La Comedia dell’arte*. Colombina fue también el pseudónimo de la novelista Carmen de Burgos. Colombina²¹³ fue el nombre artístico de una divette del género ínfimo, que había alcanzado su éxito en 1904 con el estreno de *El conejo automático*, en el teatro Romea de Madrid, y luego se retiró al casarse con un diplomático.

4) La lucha erótica que se establece en *El octavo pecado capital* entre Baby y Salazar, es parecida a la que mantienen en *La mujer y el muñeco*, Concha Pérez y Mateo Díaz, un rico aristócrata sevillano con fama de don Juan, que es quien cuenta a Stevenol su desgraciada historia de amor con Concha, para hacerle desistir de que se arruine moralmente haciéndole la corte. En esa historia- que funciona como relato inserto en que Mateo es el narrador- Concha aparece como una joven caprichosa y ambiciosa que manipula el deseo erótico que el aristócrata siente por ella para conseguir bienes materiales, y a quien luego confiesa que nunca ha amado, casándose con otro hombre importante sevillano, Manuel García, dedicado al comercio con Bolivia. Como un *muñeco* ha sido Mateo Díaz en manos de Concha Pérez, y esa situación le quiere evitar a su amigo francés, Andrés Stevenol. Quien, al final de la novela, haciendo caso omiso a Mateo, y no pudiendo resistir la atracción que siente por la joven, conseguirá que Concha le siga hasta París.

²¹³ Alvaro RETANA: *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 31.

1. 2. 3. *Baby y Monsieur de Phocas*

La admiración de Retana por Jean Lorrain es algo que ya no necesita comentarios. Baby, como personaje decadente y perverso, pertenece al mundo ficcional de las novelas de Lorrain, en especial de *Monsieur de Phocas* (1901).

1) Baby es concebido como el duque de Frenéuse, el personaje central de *Monsieur de Phocas*, de naturaleza neurótica y sociópata, que vive aquejado de un extraño *spleen*, en la búsqueda de un ideal (homo)erótico (perseguido constantemente por el recuerdo de unos ojos verdes). Baby también está obsesionado por los ojos verde-azulados de su amor frustrado, el pintor Guillermo Beaudray. Phocas, que es el pseudónimo, que el duque utiliza en unas memorias que ha depositado en manos de un abogado parisino, malgasta sus días viajando por países exóticos y coleccionando objetos lujosos, como también internándose en los bajos fondos de las ciudades que visita, ya que se complace viendo la miseria moral ajena. Baby también viaja constantemente por Europa, la India y China, y se relaciona con prostitutas y con amistades peligrosas (como es el caso de la depravada Valeria, otro vampiro psíquico, de quien huye constantemente hasta llegar a Madrid).

2) No hay que olvidar que Baby es hijo del marqués de Morny (descendiente de los Valois), un octogenario aristócrata, rico y depravado y un consumado consumidor de opio, que tiene una Villa (la Villa Encantada) en Niza (Jean Lorrain estuvo largas temporadas en Niza), donde crece Baby, y de la que será heredero, junto al resto de la fortuna del marqués, cuando éste, como su madre, mueran de sífilis. Morny es un aristócrata concebido a la manera de Lorrain. Y el conflicto de la identidad sexual de Baby, es el producto del capricho del marqués, que hubiese preferido tener un hijo varón en lugar de una hija. Hecho que obliga a Baby a ir siempre travestido de hombre.

3) Phocas llega a tener una amistad (con altos componentes homoeróticos) de dependencia con el depravado pintor Claudius Ethal, que vive una vida peligrosa, atado al consumo de drogas (éter, opio y morfina) y relacionado con una aristocracia europea degenerada moralmente por el sexo y las adicciones. Baby es un consumidor de éter y morfina (Jean Lorrain fue un consumado eteronómano, y las adicciones acabaron con su salud en 1906).

4) La amistad del duque de Frenéuse con Ethal es una auténtica caída al abismo, de la misma forma que lo es la relación que Enrique Salazar mantiene con Baby. Frenéuse llega al crimen para liberarse de Ethal; y en un forcejeo que mantienen en casa del pintor, Frenéuse introduce la mano de Ethal en su boca, en la que se rompe la esmeralda envenenada de un anillo. Es el mismo final, como sabemos, de *El octavo pecado capital*.

La deuda con Paul Duval (Jean Lorrain) es evidente. Quizás le tendríamos que criticar a Álvaro Retana ese final tan poco original de *El octavo pecado capital*. Es un fenómeno de intertextualidad literaria (de *plagio*, si queremos ser más duros), no cabe duda de ello, pero podríamos haber esperado del autor – y no por falta de talento- otro desenlace. Puede ser que los lectores de 1920 no hubiesen leído a Lorrain y el final de la novela quedara así impactante. Sin embargo, sospechamos, desde la exotopía literaria, que ese final también fue un camino fácil para acabar su novela, un final *moral* que terminara de repente todo el *embrollo pasional y peligroso* entre Baby y Enrique Salazar e hiciera descansar las conciencias. Con lo atrevido que era Retana, ese final nos sabe a poco, es demasiado decimonónico. Huele al arsénico de Madame Bovary, a la sangre derramada de Ana Karenina, o a la putrefacción de Naná en la cama de un hotel.

Le faltó ese toque de humor, tan suyo, liberador de tensiones fuera de lo trágico, que tan bien nos había mostrado en sus magníficas novelas anteriores, como *Las locas de postín*, *La carne de tablado* o *El crepúsculo de las diosas*, auténticamente más originales y genuinas que *El octavo pecado capital*.

1. 2. 4. El personaje de Enrique Salazar

Enrique Salazar es un personaje aparentemente positivo, si lo comparamos con Barby. Representa los valores de una sociedad burguesa, es huérfano de padre y vive con su madre y su hermana Clara. Mantiene unas relaciones *puras* con una novia. Tiene veintiocho años, es abogado, es bien parecido, es decir, guapo, de buena complexión, rubio y de ojos azules. Una persona, podríamos decir, sana, que ha tenido pocas experiencias sexuales(esporádicas con alguna horizontal de turno). Pero ese estado de pureza contiene un estado latente de curiosidad ante la vida que, cuando menos se lo espera, aflora en él de una manera incontenible. Porque la pulsión sexual contenida es su talón de Aquiles, por aquello de que *las ollas cuanto más se tapan más hierven*.

Enrique Salazar es un hombre, pues, hecho y derecho que decidirá dar un cambio de ciento ochenta grados a su vida, después de que conozca a Baby, un domingo de Piñata durante el carnaval madrileño. Hemos de desterrar la idea, que el narrador quiere inculcarnos desde un primer momento, de que Salazar es un redomado ingenuo y Baby un demonio de la perversión. Salazar es un individuo que necesita una aventura vital para salir de la monotonía cotidiana de su vida burguesa. Su encuentro con la criatura andrógina hace surgir en él, en todo su esplendor, *la sombra*, es decir, todo aquel potencial sensual que permanecía en él dormido. Tiene muchas oportunidades para rechazar la amistad con

“el monstruo”, sin embargo, su afán curioso y su obsesión por poseer sexualmente a Baby, le harán caer en un infierno que él se ha buscado desde un primer momento, y cuyo único responsable será él mismo. Su dependencia respecto a Baby irá en aumento y su carácter se irá modelando a través de una nueva personalidad que no quiere renunciar a su nuevo objeto de deseo. Estará literalmente “encoñado”, y valga el término, del Pierrot perverso. Es la pulsión sexual exacerbada lo que marca, motiva y mueve a Enrique Salazar. Su inocencia no es tal, porque Salazar no es un ingenuo. Está enajenado porque desea, y ello no es nada extraordinario y sí muy humano.

Salazar se vuelve posesivo, celoso, es machista en grado sumo, es el arquetipo del hombre heterosexual que no quiere perder a su presa; que amenaza con la fuerza (la violación) cuando se ve acorralado. Que se siente amenazado en su condición de hombre cuando cree que se *ha enamorado de otro hombre*. Que descansa moralmente cuando sabe que Baby es mujer, pero que todavía no soporta la pose ambigua o andrógina de su *partenaire*. Es egoísta y ve a Baby como un objeto que, quizás después de usado, hay que desechar definitivamente. Baby, que sabe muy bien de qué pie calza Salazar, le hará padecer indeciblemente porque no es la típica mujer sumisa al uso. La guerra de sexos, entre los dos, deviene una auténtica batalla campal, en la que Baby se mostrará como un gran estratega, y en la que también los roles patriarcales se invertirán de una forma absoluta. Salazar se ve impelido a matar a Baby porque no puede resistir lo que le está pasando. El crimen será la solución a su desvarío, un crimen pasional, está claro, se podría decir si nos ponemos de su parte. Pero un crimen de género, si lo analizamos a través de lo que ocurre en nuestra sociedad del siglo XXI.

El comportamiento sádico de Baby cuestiona la identidad de Salazar como hombre (entendido como rol patriarcal cuestionado y vejado) y éste mata a Baby como muchos hombres lo han hecho y lo siguen todavía haciendo, cuando ha sido cuestionada *su hombría*. Y Salazar, al final de la novela, después de haber cometido el asesinato, se va de casa de Baby creyendo que su crimen quedará impune porque Baby es un ser degenerado, cuyo final, de ser conocido por la sociedad, sólo puede ser el resultado de un suicidio, como consecuencia inevitable de su vida extraviada y monstruosa. ¿Podemos seguir afirmando, o creer, que Enrique es un individuo sano? El octavo pecado capital, en este caso, no es un pecado exclusivo de Baby, es un pecado compartido. Y el crimen tan sólo es una metáfora patética de la impotencia de Salazar a enfrentarse a una decisión vital que implique la renuncia razonada de una *relación amorosa* que no le conviene, y acabe con una tensión psíquica insoportable.

Dando una importante vuelta de tuerca al asunto, tendríamos que concluir, si queremos entender bien el auténtico mensaje de Retana, es que Baby no ejerce ningún poder sobre Salazar, que éste no pueda superar si en realidad lo quiere (*siempre he creído-* le dice Baby a Salazar- *que sólo se nos pervierte cuando nosotros nos dejamos pervertir*). Es Enrique Salazar quien desea dominar a Baby. La guerra que se establece entre ellos es una lucha para alcanzar el poder sobre el otro, pero el otro- que es la otra- no quiere someterse al dominio inveterado del macho. Ella lo vence convirtiéndolo en un criminal, porque ha logrado – éste ha sido su propósito desde un principio- que el doctor Jekyll se convierta en mister Hyde.

Sospechamos que Enrique Salazar es el tipo de hombre por el cual Álvaro Retana se sentía atraído: de unos veintitantos años,

rubio, ojos claros, fornido, guapo, muy viril, y quizás sin demasiada experiencia vital. Es el tipo de hombre que aparece en *A Sodoma en tren botijo* (Nemesio Fuentesepino, almeriense) y que, bajo el nombre de José Luis Romero de las Torres, aparece en *La señorita perversidad* y en *El demonio de la sensualidad*. Alberto Mira menciona una correspondencia amorosa que Retana entabló con unos jóvenes almerienses:

La correspondencia con un joven almeriense con vocación de dibujante, Fernando Rodríguez, en 1932 resulta especialmente reveladora. De mayor valor es la correspondencia conservada de Ricardo Berdejo Arigo, también almeriense, que comienza tras un encuentro en 1928 en que Retana le muestra el sendero de la perversión y concluye en 1932 cuando él no es tan joven y Ricardo decide hacerse un hombre de bien e integrarse en la buena sociedad almeriense a través del matrimonio. Nótese que Almería es la localidad de la que procede el provinciano Nemesio, ansioso de conocer Madrid en la novela de 1933 *A Sodoma en tren botijo*. En general las cartas reflejan una gran devoción y agradecimiento hacia el escritor, pero también sugieren cierta promiscuidad sin ataduras por parte de éste: se habla de una “corte de amor”, constituida por numerosos admiradores, y siempre se asume que los romances son efímeros.²¹⁴

El octavo pecado capital deviene así una sutil venganza literaria de Retana sobre la sociedad de su tiempo y su doble moral. Es una complicada historia de amor entre un hombre y una mujer, con final melodramático, es cierto, pero es, al mismo tiempo, una metáfora cáustica que socava los roles de una sociedad patriarcal. Retana ha vaciado con un bisturí de forense los significados de lo “masculino” y lo “femenino” con una maestría inigualable en su época. Y la anécdota, argumento o trama, se caen, ante esa realidad, como un

²¹⁴ Alberto MIRA: *De Sodoma a Chueca*, op. cit., p. 163.

castillo de naipes, eso sí, muy bien construido, y en esa estrepitosa caída, todas las disquisiciones morales del narrador son auténticos papeles mojados. En él, como lo fue la novela de caballerías para Cervantes, la novela decadente finisecular tan sólo ha sido un pretexto para romper moldes.

1. 3. El galimatías sexual de *El octavo pecado capital* (una segunda lectura sobre la identidad y el género)

Álvaro Retana en sus novelas *Las locas de postín* (1919) y *A Sodoma en tren botijo* (1933) se ocupa de lo que él llama “tercer sexo”, siendo la homosexualidad de los sectores sociales aristocráticos madrileños la que aparece ridiculizada o retratada. El estudio de esas dos novelas nos ocupa el capítulo V de nuestra tesis, en el que tratamos de demostrar cómo estas dos novelas, ante todo costumbristas, representan dos hitos de la homocidad literaria hispánica de entreguerras.

Pero con el *Octavo pecado capital*, Álvaro Retana tensa el arco de su quehacer ficcional, a pesar de que tiene muy reciente la publicación de *Las locas de postín*, y parece ser que retoma el tema de la homosexualidad como si quisiera pasar de largo. La ambigüedad sexual de Baby es incluso poco creíble. Hasta el último capítulo de la primera parte Baby es un hombre. Y nos preguntamos por qué esa insistencia de Baby en parecer siempre masculino (ya conocemos también que Baby explica el porqué de su porte masculino, por culpa de la obsesión paterna en tener un vástago varón).

Baby tiene que mostrarse como mujer ante Salazar, es cierto, pero Retana no la describe de una manera completa. Porque Baby es una mujer a medias, o puede que no sea una mujer auténtica y sí un joven que se hace pasar por mujer, como ocurre en la primera parte

del relato. La homosexualidad ronda la primera parte de la obra, porque Salazar está preocupado por esa extraña atracción que siente por alguien que puede ser un hombre; ¿qué ocurre pues?

A partir del último capítulo de la primera parte hasta el final de la novela, creemos que Retana heterosexualiza una relación que desde un principio ha sido homoerótica. Baby u Oliva, que también es su nombre real, ha sido fabricada recordando de lejos cómo Proust elaboró su Albertine; en la creencia de que el *invertido* es un alma de mujer encerrada en un cuerpo de hombre, idea que comparte- Proust- con lo que pensaba su propia sociedad.

Y quizás Retana le da la vuelta a esta idea de la *inversión* creando



a Baby, una criatura que antes de mostrarse como mujer ha dicho también “soy un hombre”. Sin embargo, *El octavo capital* es la historia de una revelación que no se revela, porque Retana hace que Baby sea una mujer extraña, que se comporta como si fuera un *invertido* (a la manera proustiana). Baby es un calco del Rafaelito Hinojosa (en la foto), el homosexual afeminado, que aparece en *Las locas de postín*, es un *falso efebo*. Recordemos que Salazar, en una ocasión, le suelta a Baby: *tienes todo el aire de un*

marica.

En el constante travestismo de Baby hay una disociación absoluta entre sexo y género. Retana sabe muy bien que se ha aprendido a desear desde dentro de las normas heterosexuales y las estructuras

de género, y *metamorfosea* a Baby en mujer, pero decimos eso porque Baby es una versión imaginaria del sexo femenino. Y Baby, por mucho que así lo pretenda el narrador, no tiene nada que ver con Don Gil de las Calzas Verdes. Baby no será una mera trasposición novelesca de un hombre en una falsa mujer, sino que se basará también en el conocimiento que Retana tenía del carácter femenino.

La homosexualidad, en *El octavo pecado capital*, no es otra

cosa que heterosexualidad disfrazada o equívoca. Ya habíamos dicho con anterioridad, que en esta novela “hombre” y “mujer” eran categorías vacías.²¹⁵



Ese cambio de tercio, que ocurre ya a partir de la segunda parte de la novela, se establece exclusivamente en el nivel del narrador extradiegético y ese cambio supuestamente ha de afectar a la trama. El que narraba había situado al lector en una zona *peligrosa* y le había comunicado el pánico que Enrique Salazar estaba teniendo ante una posible relación homoerótica. Hemos asistido a una teatralización paranoica del *armario masculino*.

²¹⁵ En la foto vemos a la actriz Teresita Saavedra, en 1920, travestida de hombre para la revista “El príncipe Carnaval”, de la cual Retana afirmó: *resultaba un chavalín tan elegante, dinámico y apetitoso, que despertaba múltiples simpatías entre numerosas damas y caballeros modernizados* (*Historia del arte frívolo, op. cit.*, p. 136).

Es degradante aceptar ocultar lo que somos o lo que sentimos, y esa idea de Leo Bersani explicaría lo que les ocurre a Baby y a Enrique Salazar. Baby ha tenido que ocultar que es mujer (¿?) y Salazar ha tenido que esconder ante su entorno social que podría estar amando a otro hombre.

Retana despista al lector cargando las tintas con respecto a la naturaleza moral de Baby; Baby es un personaje hiperbolizado en su grado de perversión y eso es lo que quizás llama más la atención, más que su identidad sexual, que ya ha sido *solucionada*, deprisa y corriendo, diríamos nosotros. Pero el conflicto entre Baby y Salazar no se soluciona cuando Baby le muestra que es *mujer*, cuando se desnuda ante él, sino que aumentará ante la resistencia de Baby a ser dominado(a) por Salazar.

Baby, por otra parte, es el prototipo del esteta decadente que a finales del siglo XIX se asociaba con la homosexualidad, desde Wilde a los personajes de Des Esseintes (Huysmans) o de Phocas o de Claudius Ethal (Jean Lorrain), hombres que a través de una hiperestesia artística sublimaban sus ansias homoeróticas.

El retrato hiperbolizado y *naturalista* que de Baby se hace en el primer capítulo (El “monstruo”) de la Segunda parte de *El Octavo pecado* capital, recoge esta idea de “héroe de novela malsana”:

Baby era un monstruo tan horrendo y magnífico como los tiburones o las hienas; con la agravante de haber sido dotado por la Naturaleza de una apariencia inofensiva y una inteligencia privilegiada, que le hacían más peligroso. Del cerebro de aquel monstruo, bello y joven, había huido toda idea noble y generosa, y en su corazón, lleno de fango, - abominable charca pestilente -, no tenían entrada ni siquiera esos pequeños sentimientos de compasión y de piedad que a veces purifican el espíritu de la criatura más corrompida.

Envenenado de literatura decadente, y dominado por herencia de las mismas inclinaciones de sus padres, el “monstruo” estaba obsesionado por la idea de la lujuria, la sangre y la inmundicia, y sólo era feliz aspirando perfumes de hospital, sacrílegos y obscenos. Continuamente palpitaba en lo más profundo de su alma un feliz apasionamiento por todo lo cruel, lo hediondo y lo “contra natura”, que le arrastraba a mil caprichos asquerosos y a las aventuras más absurdas y miserables. Su cerebro, roído por una inmensa llaga moral, no admitía otras concepciones que las más repugnantes, complicadas con un refinamiento cultural, aprendido en los libros y en los viajes, que le ayudaban a disfrazarlas con un ropaje novelesco, sentimental y tentador.

El “monstruo” vivía despierto un sueño terrible y venenoso, y para él la realidad no tenía carácter de tal. Vivía *in mente* una doble existencia fabulosa y pintoresca, forjada a su capricho; porque como estaba intoxicado de literatura fantástica y decadente, adoraba el truco, la comedia y lo inverosímil con amor delirante y absorbente. Baby quería a todo trance arrastrar una existencia de “héroe de novela malsana”, y toda su ilusión era raptarse a la realidad y recrearse en las locuras de sus culpables ensueños.²¹⁶

Y estos artistas eran considerados perversos y depravados, especialmente después del proceso al que fue sometido Oscar Wilde a finales del siglo XIX. En un momento de la obra (p. 228), el narrador afirma que Baby *vive fuera de la mentira social*, ¿a qué se refiere con lo de “la mentira social”?

¿Ese wildeano amor que no osa decir su nombre impregna, pues, las páginas de *El octavo pecado capital* ? ¿A quiénes se refiere Retana y a qué pecado, en la dedicatoria que encabeza su novela? (*A todos los que sufren la atracción del pecado en la noche*).

²¹⁶ Álvaro RETANA: *El octavo pecado capital*, Ediciones Jasón, Madrid, 1931 (2), pp. 110-111.

Por otra parte, a pesar de que la novela podría ser considerada escandalosa en su época, no lo sería en absoluto por su carga erótica. Hay una desexualización de lo erótico. Retana, en las contadas – dos- relaciones sexuales (sin sadomasoquismo) entre Enrique y Baby, no se recrea en su descripción como hace, por ejemplo, en otras novelas suyas en que los *partenaires* son un hombre y una mujer, sin ambigüedades de ningún tipo. Baby, por ejemplo, huye siempre de un encuentro amoroso basado en la genitalidad, que es lo que busca Salazar. Parece como si a Baby le estuviera prohibido el goce sexual, y estuviera condenado a la ausencia del amor o la felicidad. Esto sólo podría ocurrir en el caso de que Baby fuera un *invertido proustiano*, es decir, un hombre que deseara a otro hombre que no tiene nada de femenino, que no es *invertido* y que no puede corresponderle su amor.

El posible juego erótico entre los dos es sustituido por las reglas del sadomasoquismo. El sadomasoquismo practicado por Baby es un reclamo de la autoridad masculina, porque sabe que ser la parte pasiva de una relación amorosa puede ser degradante. Su androginia lo relaciona con lo femenino, con lo pasivo, lo que puede ser poseído o penetrado. Y de ser Baby un hombre, su actitud queda todavía más justificada ante un individuo como Salazar que se rige desde los parámetros de la heterosexualidad, es decir, que conoce que su papel sexual ha de ser activo en todo momento.

En el penúltimo capítulo de la obra (el segundo de su cuarta parte, *El último pecado*), se describe levemente cómo ha sido la relación erótica entre los dos amantes: acabado el *coito*, Salazar muerde la nuca de Baby y le hace sangrar, y éste se desvanece. No queremos rizar el rizo, pero la *sutilidad* de esa imagen vale más que mil palabras. Y nos preguntamos por qué Retana llama a este capítulo el último pecado, ¿se referirá realmente al *pecado nefando*?

Recordemos también la atracción que Salazar siente por Toby, el novio de su hermana, durante su veraneo en Sitges, que en todo momento le recuerda a Baby. Y asistimos a la tensión homoerótica que se establece entre los dos cuando contemplan los dibujos obscenos que Baby le había enviado desde Madrid. Esa tensión se soluciona con la entrada de Clara, la inocente hermana, en el cuarto de Salazar, en el preciso momento en que un *intenso calor* estaba agobiando a los dos hombres, que estaban encima de la cama y se empezaban casi a quitar la ropa, y que comenzaron simultáneamente a hablar de mujeres (capítulo VII de la tercera parte, que Retana titula *curiosamente* como *Al borde del abismo*); otra vez lo femenino sirve de excusa para *poner en orden las cosas*. Pero no contar lo que probablemente hubiese ocurrido, no significa que no se haya tenido en cuenta.

Salazar, se nos explica, mata a Baby por el asunto del collar de camafeos, pero aquí el narrador nos ha vuelto a hacer caer en la trampa, nos ha hecho *luz de gas*. Es un crimen poco creíble. Lo que ocurre es que Salazar ya ha poseído definitivamente a Baby en el capítulo anterior, y se ha dado por fin cuenta de que esa relación puede llegar a ser peligrosa para él. Mata porque se siente por fin amenazado, y esa amenaza no proviene de una mujer sino tal vez de un igual. Su *pecado* (su posible deseo homoerótico) ha de ser silenciado y él ha de volver a la tranquilidad de su vida burguesa de siempre, alejado del *vicio* en el que ha caído durante cinco meses de su vida e inmerso, de momento, en *la mentira social*.

El collar es una metonimia de la madre (la madre omnipotente e inconsciente), de la representante del orden y de la moralidad burguesa. Salazar nunca hubiese podido admitir delante de su madre la relación que ha tenido con Baby, y ése también es uno de los motivos del asesinato. Pero quizás lo que no puede decir Salazar

a su madre es que Baby es un hombre; porque una confesión de la homosexualidad oculta afectaría *destructivamente* a la madre. Ese temor le hace caer en la solución del crimen. Porque Enrique Salazar, y seguimos a Eve Kosofsky Sedgwick, puede que encaje en el tipo de hombre bisexual (el enigmático bisexual) qu nunca reconoce su homosexualidad, *hombres abiertamente bisexuales que son promiscuos sólo en su orientación homosexual y que se relacionan con mujeres de forma esporádica y consecutiva, volviendo a la compañía de los hombres cuando terminan la relación con una mujer.*

Para los ojos del mundo, Baby se había suicidado, porque era el destino señalado para un ser infame. Este es el final del castillo de fuegos de artificio del narrador, de ese narrador que se ha fingido moralista. Porque, en *El octavo pecado capital*, nadie es quien parece ser, ni el narrador ni sus personajes. Y hemos visto sólo lo que tenemos que ver.

En 1920, Retana, sin saberlo, nos adelantaba lo que muchos biógrafos, entre los que está Sánchez Álvarez-Insúa²¹⁷, han contado sobre su propia muerte, quizá producida en su casa por la intervención de algún chaperero. Porque la muerte de un homosexual en parecidas circunstancias, se ha justificado casi siempre a causa de *la mala vida*, que se supone que *estos individuos* llevan.

La solución a ese *galimatías sexual* que hallamos en *El octavo pecado capital* y que hemos intentado argumentar a través de una **teoría de la homocidad o una **lectura queer** de esta novela de Retana, no nos parece en absoluto descabellada. Y una cosa que hemos aprendido en la experiencia de las lecturas de Retana, es**

²¹⁷ Citado por Javier BARREIRO: *Cruces de bohemia*, *op. cit.*, p. 112.

que éstas dialogan entre sí a pesar de que sean textos independientes. La intertextualidad dialógica, desde el punto de vista bajtiano, es una constante en la novelística de Retana.

A este fenómeno ficcional de la intertextualidad nos acogemos ahora para acabar de interpretar definitivamente la lectura sobre la identidad y el género que hemos hecho de *El octavo capital*, en la que intentábamos demostrar que se produce una heterosexualización de una experiencia que es en sí homoerótica. Retana publica en 1921 una novela muy curiosa ***La señorita perversidad (Novela alegre)***, editorial Hispania, 1921. No hemos conseguido la novela pero nos fiamos de lo que Luis Antonio de Villena nos cuenta sobre su argumento:

La historia se abre en el inicio de un baile de carnaval, que es una situación – por lo ambigua – muy cara a la novelística de nuestro autor. Una muchacha de 15 años (una *tobillera*) vestida de gitana isabelina, rubia, guapa y de ojos azules, seduce a un muchachito provinciano – a acaba de llegar de Cuenca a Madrid- de ojos verde esmeralda, suave pelo negro, y con 19 años hermosos y bien torneados. Él se llama José Luis Romero de las Torres. Coquetean durante el baile, y la mocita – lectora de Retana, calificada por el narrador de “una niña demasiado moderna” – le confiesa al chico, al rato, que a ella sólo le gustan las mujeres y que ha tenido ya una aventura erótica (que le describe) con una amiguita de sus hermanos llamada Titina Mogador, morena, de estupendos muslos y que tiene 14 años. Aunque el chico ha sido muy *legal* y le ha dicho su nombre, ella juega – la gitanita – diciéndole primero que se llama Ricarda para después declararle que se llama señorita Perversidad. Es hija de los marqueses de Maryar, cuyo palacio familiar, por casualidad queda enfrente de la Pensión Madrid, donde José Luis vive.

Enardecidos, la gitana rubia deja que el chico, en un rincón, le toque la media, luego el muslo desnudo – él arde – y, finalmente, besarla, morderle un hombro desnudado, donde quedará un moretón, al tiempo

que él siente un inmenso goce sexual, un total espasmo en el que es fácil adivinar la eyaculación. José Luis, al acabar, queda “postrado”. A punto de finalizar el baile – aunque ya son las cinco de la mañana- Perversidad invita a José Luis a tomar un té en su casa, donde – dice – le dará una “graciosísima sorpresa”. Se llena él de cauto temor a la aventura, pensando en los hermanos de la chica; pero finalmente cede, cachondo e intrigado por la belleza de aquella jovencita lésbica. Entran en el palacio de Maryar sin que los criados den muestras de extrañeza. Y cuando ella está preparando el prometido té, en un salón, llegan, efectivamente, los hermanos de ella, que vienen del baile del Teatro Real. Entonces – ante el estupor de José Luis – la gitana rubia se quita el disfraz, y resulta ser un adolescente de 15 años, Ricardo, muy guapo y nada afeminado. Contento, divertido, Ricardo se ofrece como amigo a José Luis. Y le aclara que si ha ido al baile vestido de gitana es tan sólo porque no le tuvieron el *smoking* a tiempo. José Luis – fascinado – acepta la amistad y vuelve a su pensión, clareando. Ya en su cama, el chico “cometió un pecado estéril, a la memoria de la señorita Perversidad”.

Así acaba una de las novelas más desfachatadas de Retana...²¹⁸

Pero Villena parece ya no recordar *El octavo pecado capital* y su argumento, tan parecido al de *La señorita perversidad*. Ricardo es un chico que seduce a otro vestido de chica, y entre los que se establece un escarceo erótico durante el baile de carnaval. Cuando José Luis descubre la identidad del joven aristócrata sigue fascinado, y consiente en la amistad que le ofrece el otro. Y al llegar a su pensión se masturba (pensando en la *imagen femenina* de Ricardo). El final de la obra parece quedar abierto, y quizá esa *amistad* entre los dos jóvenes pueda continuar. La razón que Ricardo ofrece a José Luis para justificar el hecho de que iba vestido

²¹⁸ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura...*, *op.cit.*, pp. 60-61.

de mujer, nos suena a chiste malo, como también el hecho de que “le gustan las mujeres”.

Ricardo, *la señorita Perversidad*, y Baby se parecen como dos gotas de agua. Y creemos que lo que se ocultó- o transformó- en *El octavo pecado capital* se muestra *desfachatamente* en *La señorita Perversidad*. La diferencia entre ambas novelas, en cuanto a los conceptos de identidad y de género, es que en *EOPC* la homosexualidad queda relegada a un segundo plano, y en *LSP* aparece, al final de la novela, en un evidente primer plano. Pero en ambas el deseo homosexual aparece *construido* de heterosexualidad disfrazada o equívoca. Nuestra hipótesis de trabajo, con respecto a *El octavo pecado capital*, queda así por fin elucidada.

1. 4. El prólogo de Julio Cejador

El prólogo de Julio Cejador a *El octavo pecado capital*, que se llama *Aspectos literarios*, sólo hace que echar más leña al fuego a favor del narrador de la novela, que en todo momento ha pretendido ser un moralista. Tenemos la sensación de que ha sido el propio Álvaro Retana quien ha escrito el prólogo. Cejador le sigue la corriente al supuesto propósito general de la novela: que describe el vicio para que se conozca su naturaleza y existencia, con el sólo fin terapéutico de evitarlo y no caer en él.

La novela, afirma Cejador, *me ha dado un poco que pensar*; y nosotros nos preguntamos, algo divertidos, concretamente en qué ha pensado el ilustre académico. Cejador sigue diciendo que la obra es producto de un estilo *ático muy refinado*, y que es una *novela cerebral* y no *un berrido carnal de la lujuria*, un auténtico *sermón cuaresmal*; *una novela libertina pero moral*. Y esta última paradoja de Cejador nos hace mucha gracia, porque le diríamos que todas las

novelas libertinas – incluso las de Sade- siempre moralizan (*ironizan*).

Considera, pues, un libertino a Retana, a pesar de que conoce poco su vida: *¿Si no será tan perverso Retana como se cree por la fama que corre de sus novelas? Yo no le conozco personalmente; sólo sé, por sus obras, que es un gran artista, que en todas las artes pica y en todas las lindezas, mostrando tener un gusto ático muy refinado*". Lo de " un gusto ático" también nos hace esbozar una sonrisa maliciosa. Porque alude muy subrepticamente a un tipo de (homo)erotismo al estilo de Pierre Louÿs, de Wilde o de tantos otros decadentes; tradúzcase aquí "ático" por "griego". El amor entre Salazar y Baby casi pudo haber sido un *amor griego*.

En esa verborrea justificatoria de Cejador, se llega a decir que la obra *propone un problema*: *La novela de Retana es, pues, obra cerebral y hace pensar. Propone un problema al parecer irresoluble de una criatura, cándida al parecer, de hecho perversa de toda perversidad, fenómeno que parece inexplicable. Y luego la solución al problema con toda claridad y nos explica el fenómeno*. Con todos nuestros respetos por el académico, sólo podemos concluir que lo que nos comenta no tiene ni pies ni cabeza (como su sintaxis), porque no se *moja* en nada y se atribula intentando explicar algo *que no puede explicar*, porque entonces se cargaría la moralina de la obra, lo que él llama *fondo ético cristiano*. El supuesto *problema* y la explicación de lo que él llama *fenómeno*, ya lo hemos solucionado nosotros líneas más arriba.

Pero lo que más nos sorprende en este prólogo es que, al final, su autor afirma: *La presente novela, sin ir más lejos, es imposible la escribiera un pagano; diríase escrita, repito, por un capuchino de cultura y experiencia mundana. Álvaro Retana es un **Oscar Wilde** modernizado*. Y llegados aquí nos quedamos patidifusos, ¿no sabía,

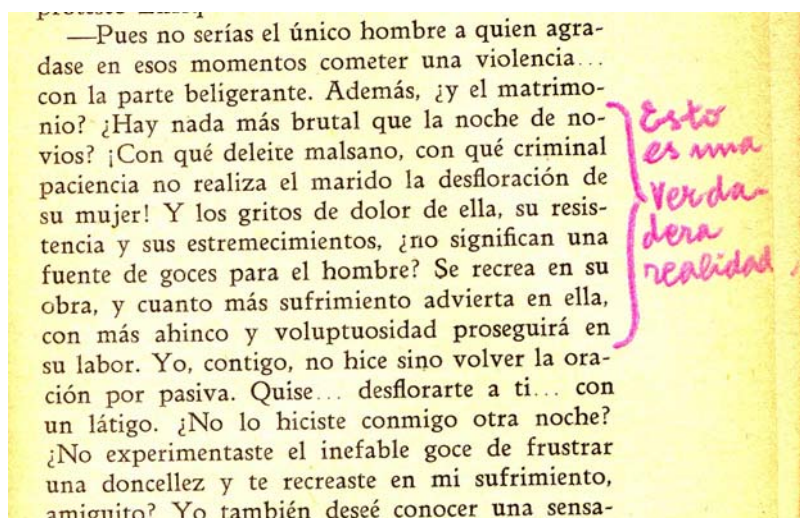
el señor Cejador, quién fue y qué represento Oscar Wilde para la cultura homófoba occidental? ¿O es que Cejador, con ese lapsus del escritor irlandés, no nos otorga claramente la obligación de una segunda lectura de la obra habiendo prescindido de la farsa moral, a la que parece- o finge- contribuir con su confuso y laudatorio prólogo? En este prólogo tan comedido, Cejador al único escritor que no hubiera tenido que mencionar para comparar con Álvaro Retana, si quería ser fiel a sus *argumentos*, era precisamente Oscar Wilde. Pero, sin embargo, lo hace, y ello es significativo.

Sabemos que Julio Cejador fue un buen²¹⁹ defensor de Álvaro Retana, y ese prólogo tiene su razón de ser, pero siempre dándole la vuelta. El catedrático de Literatura y de Lengua española de la Universidad Central de Madrid se había guardado muy bien un as en la manga, los tiempos que corrían así lo exigían. Con ese prólogo tan *mojigato* Cejador sólo se presta al juego de Álvaro Retana, un escritor a quien efectivamente admiraba.

1. 5. La glosa del lector implícito representado

Hemos tenido la suerte de hallar, entre las páginas, de *El octavo pecado capital*, un apunte, hecho a lápiz rojo, del lector o del propietario de la novela. Puede que se trate de esa misma persona que arrancó la tapa del libro para pegarlo después – ocultándola – al final del libro, detrás de su última cubierta. Esta breve *glosa* paratextual adquiere gran importancia porque sospechamos que está hecha por una mujer.

²¹⁹ Luis Antonio de VILLENA dice al respecto: *Julio Cejador – buen defensor de Retana- afirma que la novela no es inmoral, pues retrata el vicio como repugnante. Debido a lo cual, Cejador – no sabemos si con leve guiño cómplice- reitera que Álvaro Retana ha hecho una obra de predicador. Parece – llega a decir- “sermón capuchino en cuaresma”, pero esto suena a precaución retórica, o mejor, quitamiedos para la censura o para un público demasiado cercano a la Iglesia (en El ángel de la frivolidad..., op. cit., p. 35).*



La encontramos en la página 193, en el capítulo primero (*La garra del "monstruo"*) de la parte tercera. El fragmento pertenece a la lucha verbal que se establece entre Baby y Salazar, y donde Baby critica, según su parecer, la brutalidad de lo que ocurre (la desfloración de la mujer), en el seno del matrimonio, durante la noche de bodas. *Esto es una verdadera realidad*, nos dice la lectora porque, como mujer, se ha puesto en la piel de Baby. No podríamos dar otra explicación a la frase. *Puedes ufanarte-* le había dicho Baby a Salazar con anterioridad- *de haber sido el hombre que de virgen me ha hecho mujer* (p. 186). Pero esa pérdida de la virginidad parece que no le había sido grata a Baby. De ahí que luego haya querido *desflorar* también a su amante con el látigo. Porque para ella *un acto de violencia*, como la desfloración, ha de equilibrarse con otro acto de violencia.

La lectora comprendió el mensaje de Baby y se identificó con su contenido. Quizá ella recordó, en ese momento de la lectura, la *verdad* de su propia noche de bodas. Y esa afirmación, en 1931, no puede ser pasada por alto. Ninguna otra nota por el estilo aparecerá más entre las páginas del libro (a disgusto nuestro); porque a esa lectora lo que le impactó más de lo que se narraba, era algo que tenía que ver con ella misma. De su perfil poco podemos decir:

quizás una mujer casada, en cuyas manos había caído la novela de Retana, cuya lectura fuera secreta. Una admiradora del escritor. Una mujer quizá *moderna*, que se autocensuraba al no ofrecer la tapa del libro a ojos curiosos mientras lo leía en el tranvía; y que conocía, eso sí, el secreto de las *delicias* de una noche de bodas.

Es del todo improbable que esa glosa hubiese sido escrita por un hombre, porque esa *verdadera realidad* a que se alude en ella, pertenece, por su significación traumática, exclusivamente al ámbito sexual femenino. El matrimonio está puesto en tela de juicio por un leve apunte humano, por la opinión tal vez disidente de una mujer, la representante del rol sexual pasivo. La catarsis de la lectora, si se identificó con Baby, debió ser mayúscula. Porque Baby invierte los papeles sexuales ancestrales y domina al macho en la humillación constante de su hombría. Puesto que Baby es una mujer *otra*. Y esa *otredad* hizo posible que esa lectora usara su lápiz rojo y emergiera en el *Octavo capital* como un narratario singular.

Ante una lectura de Retana como *El octavo pecado capital*, una mujer se puede reconocer insatisfecha y un hombre sentirse cuestionado en su virilidad.

1. 6. Observación final

Nos ha sido muy útil, en nuestra particular interpretación crítica de *El octavo capital*, leer la obra de Retana paralelamente a *La mujer y el muñeco* de Pierre Louÿs²²⁰, y a *El maleficio* de Jean Lorrain²²¹. Nuestra investigación sobre la identidad y el género ha tenido en cuenta las aportaciones que sobre la teoría de la homocidad, han

²²⁰ Pierre LOUYS: *La mujer y el muñeco*, Libros y publicaciones periódicas, SA (La sonrisa vertical, Biblioteca del erotismo, 47), Barcelona, 1984.

²²¹ Jean LORRAIN: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, Alfaguara, Madrid, 2004.

llevado a cabo los críticos culturales contemporáneos Eve Kosofsky Sedgwick ²²² y Leo Bersani ²²³.

Desde un primer momento, nos dimos cuenta de que *El octavo pecado capital* necesitaba una *lectura* de este tipo, una interpretación que *modernizara* el sentido último de la obra y no la encasillara en un sucedáneo manido de novela decadente.

²²² Eve KOSOFSKY SEDWICK: *La epistemología del armario*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998.

²²³ Leo BERSANI: *Homos*, Manantial, Buenos Aires, 1998.

2. La huérfana aquejada de “spleen” o la belleza perversa: *Raquel, ingenua y libertina* (1923)



Nos sorprende esta novelita (publicada por la editorial Hispania de Madrid y con un coste de 3 pesetas) de Álvaro Retana, escrita un año antes de su demonizada *Flor del Mal*. A través de un título muy típico de la época en el que se muestra la ambigüedad a través de un juego antitético de los adjetivos *ingenua* y *libertina*, Retana lo único que hace es captar de una forma extradiegética, es decir, en su paratexto, la atención de cualquier

lector potencial ante una lectura *posiblemente* atrevida.

2. 1. Un prototipo femenino

Su personaje, Raquel, es – nos cuenta ella misma en su diario– una muchacha madrileña de diecisiete años, huérfana de padre y madre:

Soy madrileña neta, aunque nací en París²²⁴ el seis de enero de mil novecientos seis, y fui un regalito que trajeron los Reyes Magos a mi padre, que era francés, y a mi madre, hija de España. Un lustro cumplía

²²⁴ Retana sitúa el nacimiento de su personaje en París, ciudad emblemática de lo *chic* y centro del mundo cultural europeo en aquella época.

yo el día de la muerte de mi padre. ¿Se lo llevaron los reyes? Lo ignoro. Sólo sé que mi madre lloró tanto, que sus mejillas de azucena se convirtieron en claveles rojos, y los nardos de sus manos, en lirios marchitos. En mil novecientos trece mi madre bajó a la tumba a reunirse con mi padre.²²⁵

El hecho de que Raquel sea huérfana la sitúa en un espacio vital, singular. La orfandad para ella supone libertad de movimientos porque, a sus diecisiete años, no está sujeta a la protección de la figura de un padre, ni a la vigilancia de una madre, como sería de esperar en una chica de su época, perteneciente a una sociedad patriarcal con una moral estricta. Este hecho la configura en un estadio de *amoralidad*, y la coloca a la altura de otros huérfanos famosos de la literatura, en especial los de la novela picaresca. Ella, como ellos, nos cuenta su historia en primera persona con pelos y señales, a través de su diario íntimo. La diferencia de Raquel con otros huérfanos de cuentos populares o novelas estriba en que el ser huérfano no es para ella un hecho trágico que la haga sentir desgraciada, así que llega a afirmar: *¡Admirable independencia la mía, que me permite hacer la vida sin una mamá que me contraría ni un papá de quien temer azotes!* No tiene que luchar en la vida porque su situación es acomodada; es una chica bien, que incluso tiene lo que imaginamos es una profesora inglesa (Betty) que la acompaña siempre cuando sale de casa.

Actualmente, nos dice, vive con su tía Laura, *vieja y honorabilísima mujer*, y su “carabina” inglesa en un hotel del barrio de Salamanca (uno de los barrios acomodados de Madrid). Pero a la muerte de sus

²²⁵ Alvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1923, p. 56.

padres pasó a vivir primero en casa de un tío que la mimó y de cuya notable biblioteca²²⁶ se generó su *educación sentimental*:

A los siete años estaba instalada en Madrid, en casa de un tío mío, único allegado, dueño de la más envidiable de las bibliotecas. Por ella conocí, cuando empecé a deletrear, las exquisiteces de Pierre Louys y las perversidades de Lorraine y Barbey d'Aureville; las deliciosas aventuras de las heroínas de Willy y las marranerías de los personajes de Zola; los sutiles detalles psicológicos de Guy de Maupassant y las bellaquerías de Voltaire. Saboreé a Maeterlick, Baudelaire y Verlaine, y en lenguas que no domino desgraciadamente, comprendí del todo a Oscar Wilde, Leopardi y Shakespeare. En castellano fui devota de Benavente, Valle-Inclán, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez.²²⁷

Se considera *una mujer moderna*, fuma tabaco turco, viste bien, frecuenta teatros y ha viajado por toda Europa. Lily Litvak haciendo referencia a “la mujer moderna” descrita en la novela de Andrés Guilmain *La señorita Frivolidad* (*La Novela Corta*, 1924), nos describe cómo era este tipo de muchacha joven:

La figura de la joven moderna era plurivalente, y tan elástica que cubría una multiplicidad de imágenes diversas: asexualidad e hipersexualidad, independencia femenina y superficialidad, orden social y subversión. (...)

²²⁶ A través de las preferencias literarias de su heroína, Retana, a manera de poética literaria, rinde homenaje a aquellos autores europeos de diferentes tendencias novelescas que van desde el simbolismo al naturalismo, al esteticismo o dandysmo: Pierre Louys como representante de una novela erótica finisecular modernista, autor de *La femme et le pantin*; Jean Lorraine, que influyó sobremanera en Hoyos Vinent, fue el pseudónimo del escritor homosexual de la *belle-époque*, que retrató en sus novelas los bajos fondos de París y el mundo del opio (*Contes d'un boveur d'ether*, *Les Noronsoff*); los escritores decadentes franceses, Jules Barbey d'Aureville, Ph. A. Villiers de l'Isle-Adam y Joris Karl Huysmans; y Wilde; el naturalista Zola. Y menciona también el Valle-Inclán seguramente de las *Sonatas* (fundador de la novela formalista). El **espacio biográfico** de Retana se hace aquí evidente. Raquel también opina en la novela (pp 23-24) del impacto negativo de las lecturas de las últimas producciones de Ramón Pérez de Ayala (novela intelectual) y Jacinto Grau

²²⁷ Alvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 57-58.

La “señorita frivolidad”, “un acabado ejemplar de mujer moderna” en la novela de Andrés Guilman, asocia esta figura con las costumbres disipadas y decadentes de la época. Es una joven delgada, con el cuerpo vigorizado por el deporte, sin utilidad social alguna; pasa su vida mirándose al espejo, en paseos por el Retiro y la Castellana, en las carreras de caballos, exposiciones de modas y teatros.²²⁸

Pero Raquel, al igual que Maruja, el personaje de *La señorita Frivolidad* de Andrés Guilmán, es una mujer desocupada, una casi *nínfula*, en términos de Nabokov, una madame Bovary en potencia por su mentalidad libresca, y una aprendiz de lo que se imagina que es o desea ser, es decir, una libertina. Siendo uno de sus lemas preferidos el que afirma: *la vida no es agradable hasta que nuestros caprichos son realizables*.²²⁹ Se aburre y se halla sumida en el tedio vital, en lo que ella misma llama, con resonancias baudelairanas, *spleen*:

¡Soñar!...¡Soñar!... Es el último recurso de los temperamentos tediosos, y dicen que es un consuelo, pero yo opino lo contrario. Los ensueños, lejos de apaciguarnos, sólo sirven para exacerbar más nuestro *spleen*.

Las variaciones quiméricas del humo del cigarro que se esfuma con agradable suavidad después de rodearme de gasas impalpables, es para mí como la revelación de un mundo extraño y nuevo a que escapase nuestra alma para observar invisible las tristezas y miserias del presente.

¡Qué calor! ¡Qué abrumadora laxitud y paradoja!... ¡Una excéntrica sutil e inquieta, móvil como el reflejo de la luna sobre el agua, sumida en la más desesperante de las inercias!... ¡Una ingenua libertina sustraída a su frivolidad por una catalepsia espiritual...²³⁰

²²⁸ Lily LITVAK: *Antología de la novela corta española de entreguerras*, op. cit., pp. 41-42.

²²⁹ *Ibid.*, p. 24.

²³⁰ *Ibid.*, p. 7.

Los libertinos²³¹, tomando el término sadiano por excelencia, se ejercitan en el espacio simbólico íntimo y cerrado de la ociosidad o apatía, determinada aquí con el término *spleen* (*catalepsia espiritual*, la llama también Raquel), de la misma manera que los místicos la utilizan para meditar huyendo de lo terrenal y las tentaciones; siendo la ociosidad un campo abonado para la imaginación sin límites, la imaginación perversa. *El perverso no es alguien que desea, sino quien introduce el deseo en un sistema totalmente diferente y lo hace desempeñar, en este sistema, el papel de un límite interior, de un foco virtual o de un punto cero (la famosa apatía sádica)*²³².

El libertino ve con los ojos de la imaginación, y ésta es una de las cualidades intrínsecas al carácter de Raquel en la novela, como veremos más adelante.

Raquel representa un modelo femenino²³³ de la anterior literatura decadente (el del *héroe perverso*²³⁴ aquejado de *ennui*) que Retana llega a explotar en sus obras, el de la Belleza andrógina asociada a la Belleza perversa. *La diferencia de los sexos es negada por el*

²³¹ Marcel HÉNAFF: *SADE. La invención del cuerpo libertino*, op. cit., pp. 102-106.

²³² Gilles DELEUZE: *Lógica del sentido*, Paidós (Surcos 10), Barcelona 2005, p. 352.

²³³ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, op. cit., pp. 66-67.

²³⁴ El Decadentismo (emparentado con el Naturalismo, siendo una especie de *reacción estética* al mismo) más que una corriente literaria es una filosofía vital que afecta los movimientos artísticos en Francia e Inglaterra durante las dos últimas décadas del siglo XX. Se parte de la idea de Schopenhauer de que el arte importa más que lo moral. Se crea un personaje que no comulga con los presupuestos de la sociedad burguesa, que se aburre (*splen*, *ennui*, tedio vital), que busca en el placer una escapatoria de todo lo que le rodea, además de refugiarse en paraísos artificiales (drogas: opio, morfina, cocaína, absenta...) para escapar de ese hastío vital. La imaginación y la alucinación son mecanismos para suplir una realidad que no interesa. El *personaje perverso* está a caballo entre el romanticismo y el surrealismo. Es una identidad amoral y disidente, obsesionado por la belleza artística y que puede incluso caer en el suicidio o el crimen. Son los personajes que crean Baudelaire, Karl-Joris Huysmans, Barbey D'Aurevilly, Wilde, L'Isle-Adam, Lorrain, Rachilde, y Hoyos y Vinent como epígono español suyo ya en el siglo XX.

*perverso, en provecho de un mundo de los dobles; en la anulación del otro en la perversión*²³⁵.

Raquel, como adolescente, supone la encarnación de una sexualidad en potencia, ambigua y morbosa. Ella se describe a sí misma, cuando toma un baño, con un exceso de sensualidad narcisista que haría las delicias de los lectores:

¡Con qué perversidad jugueteo yo en el agua! Podría ser retratada por Grenze. Porque, como bonita, ¡vaya si lo soy!...

Tengo los ojos verdes, transparentes, como dos gotas de agua de mar luminosas y sombreados por unas ojeras que me dan el aspecto de una bacante en delirio. La nariz, si no griega, pseudo-griega. A mí, que soy su dueña, me entusiasma, y si pudiera la daría un beso. La boca..., un poquito grande, ¡vaya, seré franca!; pero como los labios son impecables y me los pinto, estoy para comerme, o mejor aun: para que me coman. La barbilla, con un hoyuelo picaresco, que es la desazón de los que se percatan de él. Y el cuello lo tengo sonrosado, torneadito, lazo divino que une mi cabecita rubia a mi cuerpo de virgen. ¡Eso sí!, aunque no lo parezca, soy tan virgen como cualquiera de las famosas once mil. Los senos..., algo insignificantes, pero insolentillos, que no en vano he cumplido hace poco los diez y siete abriles. Los brazos, esculturales, como para prestárselos a la Venus de Milo. Las piernas armonizan con los brazos, de perfectas, y los pies, chiquitines, terminando cada uno en cinco pétalos de rosa.²³⁶

Raquel nos cuenta además en la crónica-diario de su vida²³⁷ que incluso algunas veces ha jugado a ser un chico y se ha travestido,

²³⁵ Gilles DELEUZE: *op. cit.*, p. 368.

²³⁶ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, *op. cit.*, pp. 16-17.

²³⁷ La estructura de la novela viene dada por las entradas (9 en total) del diario íntimo de Raquel, que empiezan un ocho de abril, lunes y acaban un 17 de abril, martes. Raquel se impone, pues, como una narradora homodiegética-intradiegética. El recurso del diario le da viveza al relato de cara al receptor. Hemos descubierto, sin embargo, un error de Raquel- en este caso de Retana- a la hora de consignar las fechas: entre la sexta entrada (11 de abril, sábado) y la

confundiendo, a través de su voluntaria inversión de género a aquellos que se le habían acercado buscando otra cosa:

En cierta ocasión, en Ginebra me disfracé de chico. (...) En seguida conocí un muchacho(...) Anduvimos hasta por solitarios parajes, y cuando, al dejarme, le revelé mi verdadera personalidad, creyó mal morir. Su despedida terminó con una dolorosa exclamación:

- ¡Si lo hubiera sabido!

En Nápoles repetí la suerte. Otro galante caballero, después de pasearme por la vía Toledo, comprarme bombones en la Galería y llevarme a la Marina, se obstinó, llamándome dulcemente su *piccolo bello angelo*, en embarcarme con él para Castellamare. Yo me negué rotundamente, revelándole mi verdadero sexo, y él entonces creyó desfallecer. La sorpresa le puso de un humor endiablado, y si no me escabullo me planta dos azotes.

- ¡Si lo hubiera sabido!- murmuró.²³⁸

Por lo que vemos, a Raquel le gusta jugar con fuego en el ejercicio voluntario del poder que genera su juventud ante los demás; juega a ser *tobillera* y se hace pasar por *guayabo*. Existe en ella un yo desdoblado y se regocija del poder que ejerce sobre el prójimo. Éste es un componente también de su yo perverso; ya que el rechazo que produce cuando se descubre que es un muchacho, es el resultado de una tendencia sádica de Raquel. *El desdoblamiento es el mecanismo psicológico que nos permite invocar la maldad potencial que existe en nuestro Yo.*²³⁹

séptima (14 de abril, domingo) los días no concuerdan; y entre la octava (lunes, 15 de abril) y la novena y última (martes, 17 de abril) pasa lo mismo. ¿Es un error de Retana o algo hecho a posta para evidenciar el trastorno de Raquel en su extraña relación con *El hombre que ríe*?

²³⁸ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 59-60.

²³⁹ Carl G. YUNG y otros: *Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*. Kairós, Barcelona, 1992, p. 325.

Este modelo femenino que representa Raquel, además de proceder de un modelo precedente decadente, representa también al tipo femenino que se populariza en los años 20 después de la Gran Guerra – y que Raquel intenta imitar- y que el cine y la moda divulgan con esos toques de emancipación y androginia. Álvaro Retana está al tanto de la moda y el cine como periodista y él mismo imita en su aspecto a Rodolfo Valentino. Theda Bara y Pola Negri serían, entre otras actrices, modelos a seguir en aquella década: mujeres estilizadas y delgadas, sin senos, con el pelo corto y aplastado, con una máscara de maquillaje, bien vestidas con vestidos entallados y luciendo piernas, y con un aire de sensualidad, ingenuidad, misterio e indolencia; que fuman tabaco(y consumen psicotrópicos), beben y bailan, van en coches lujosos y son sexualmente ambiguas, modernas y frívolas. Es el tipo de mujer que Lily Litvak²⁴⁰ llama la *nueva Eva*. Y que la novela corta erótica transforma en el tópico de la joven ingenua o el de mujer fatal.

Raquel se consume, pues, por el aburrimiento hasta que recibe la carta de un admirador que firma con el pseudónimo del *Hombre que ríe*²⁴¹ y éste le confiesa su amor. Entonces su vanidad se dispara y ese es el acicate que le lleva a salir de su modorra, de su *spleen*, imaginando, sin todavía conocerle, como debe ser ese pretendiente:

Según me voy vistiendo, me entretengo en imaginármelo. Debe ser un muchacho de treinta años, muy guapo y arrogante, con sonrisa de esfinge y ademanes solemnes; correctamente vestido a la inglesa, con calcetines transparentes y zapatos norteamericanos. Su expresión debe ser a ratos diabólica, con variaciones románticas, desencantadas, y además debe de cautivar por su aspecto “misterioso”.²⁴²

²⁴⁰ Lily LITVAK: *op. cit.*, pp. 31-44.

²⁴¹ Víctor Hugo tiene una obra que tiene el mismo hombre (*L'homme qui rit*).

²⁴² Álvaro Retana: *Raquel, ingenua y libertina*, *op. cit.*, p.18.

A partir de aquí asistimos a una conversación epistolar (un total de 9 cartas) entre los dos; y Raquel empieza a concebir una ilusión y va *en busca de una aventura que no sé cómo terminará*.²⁴³ El joven en su primera misiva le regala una invitación para el espectáculo de Le Petit Trianon y allí puede verlo tal como ella llegó a imaginarse:

Es un muchacho guapo y arrogante, como de unos treinta años, con sonrisa de esfinge y ademanes solemnes, simpático, vestido correctamente a la inglesa, con calcetines transparentes y zapatos norteamericanos. Su expresión es a ratos “diabólica”, con variaciones románticas, desencantadas y escépticas”, y además- ¡ah, qué *trouvaille!*-, cautiva con su aspecto ligeramente “misterioso”.²⁴⁴

Raquel dependerá enseguida de esa relación porque sabe que es un camino para escapar de su aburrimiento vital:

¡Ah, *Hombre que ríe!*,,,¡No me alegraré bastante de haberte conocido! ¡Tú serás esa tabla de salvación a que se agarran los náufagos en el mar del *spleen*! Gozaré de tu amor enigmático, que me interesa precisamente por eso, y aunque tras de lo misterioso se oculta lo vacío, mientras la farsa me divierta y no concluya pasaremos el rato!²⁴⁵

En este fragmento se evidencia el auténtico sentir de la protagonista, su pragmatismo vital. Raquel, como libertina, desconfía incluso del objeto amado, y concibe esa probable relación como una farsa, útil sólo para su divertimento. Es esa cualidad moral de un ser perverso y materialista, que nos está haciendo dudar de esa ingenuidad postiza que Raquel muestra a veces. Este fragmento

²⁴³ *Ibid.*, p.21.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 62.

contrasta, por ejemplo, con otras formas del discurso de la protagonista mucho más líricas (*Vide* descripción del sentimiento de su madre cuando muere el padre).

En este caso, el lector implícito se siente tentado de pensar que Raquel no es esa *virgen* que ha querido aparentar, sino que, a pesar de su edad, puede que lo que predica sea producto de una experiencia ya temprana. La expresión *gozaré de tu amor* implica una decisión en absoluto ingenua y ante todo racional; Raquel sabe muy bien lo que se dice. Y en esa muestra de su particular egoísmo, Raquel ejerce su libertad, como si se tratase de un hombre. Y Retana aquí, en ese retrato de su heroína, es transgresor para la época y sitúa a la mujer a la misma altura que el Macho. Y estamos en este caso de acuerdo con lo que nos dice Marcel Hénaff al hablarnos de la mujer libertina de Sade:

(...) si la mujer se convierte en libertina, es efectivamente porque el libertinaje es natural. En y por la mujer, el vicio adquiere la etiqueta de lo originario y lo espontáneo. Mientras que al contrario, el libertinaje del hombre no necesita explicación: al estar del lado de la cultura, es decir del artefacto, el hombre está de entrada, por función, del lado de la transgresión, del exceso, de la desnaturalización; su libertinaje es de algún modo redundante, si ya no tautológico. Pero le corresponde a la mujer probar algo más importante: que la propia naturaleza es vicio, crueldad, artefacto; por la mujer el libertinaje accede a una verdad de naturaleza.²⁴⁶

2. 2. La metamorfosis de la libertina

²⁴⁶ Marcel HÉNAFF: *op. cit.*, p. 304.

Para Raquel, sin embargo, el querer no es el poder porque *el hombre que ríe* va a ser un ser humano especial y singular que, en un principio – y hasta el final -, sólo se verá atraído por ella como algo bello. Y ahí, en la novela de Retana, en este hecho puntual, se presenta un tema arquetípico y recurrente en los mitos, los cuentos populares y el arte: el despertar del alma adormecida por el amor²⁴⁷, entendido aquí como *eros*. Y *eros* es atraído por la belleza de Raquel. Y el despertar del alma es un proceso que acontece en la belleza, *la belleza es el primer atributo que atrae a Eros hacia Psique*.²⁴⁸

Simbólicamente esto es un hecho que puede observarse en la primera cita que ambos tienen en el teatro de variedades:

Sale unos segundos de su palco, y al poco rato un acomodador me da una rosa blanca divinamente bella “de parte de un caballero que oculta su nombre”, enteramente igual a la que tenía mi vecino de palco entre las manos.²⁴⁹

Una rosa blanca no es precisamente un símbolo demasiado apasionado o ardiente, sino que denota comedimiento y tranquilidad. Raquel arroja esa rosa cuando acaba la actuación de *La Goya*, e inmediatamente recibe otra igual que se prende en el pecho. Y el discurso de Raquel se transforma, ya no usa ese lenguaje anterior crudo de libertina materialista:

A la conclusión de su danza, el Petit Trianon es una casa de dementes por causa de la Imperio, y sólo *El hombre que ríe* y yo permanecemos

²⁴⁷ James HILLMAN: *El mito del análisis*. Siruela (Biblioteca de ensayo, Madrid, 1992, p. 74.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 121.

²⁴⁹ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., p. 39.

impasibles ante la locura general, cambiando expresivas miradas y diciéndonos amores con el lenguaje de los ojos.

Nuestras almas, evadidas de los cuerpos, vuelan a encontrarse, uniéndose en un beso prolongado que nos desvanece. El amor ha unido nuestros corazones con un beso espiritual, y al retirarnos del Petit Trianon bendigo la carta del *Hombre que ríe*, que ha hecho nacer en mí la primera ilusión.

¡Qué feliz soy, Dios mío!²⁵⁰

A partir de aquí Raquel podríamos decir que se transforma en una muchacha *normal* debido a su enamoramiento; veamos como nos lo cuenta ella misma, utilizando incluso la tercera persona, como si simbólicamente, ella se viera a sí misma desdoblada ante el cambio al que aludíamos:

La Frívola y alocada Raquel se ha metamorfoseado en una señorita apacible que interpreta, con unción religiosa, la Octava sinfonía de Beethoven, en lugar de aturdir a los vecinos con los *fox-trots* de Alvarito Retana, y, lejos de correr por los pasillos con *Blanquita*, jugando a la gata rabiosa y al lacero, se recluye en sus habitaciones para sumirse en hondas abstracciones.

Y la imaginación de Raquel, esa cualidad anterior de lo perverso, de su carácter, que ya habíamos visto, se transforma ahora a través del poder de *eros* y sus reflexiones serán creativas, *lo imaginal es una creación de la fe, de la necesidad y del deseo*²⁵¹. Raquel empieza a soñar despierta, porque ha conectado, sin saber por qué con una dimensión que le acerca al objeto amado. *Eros es necesario para tomar parte en el mundo imaginal, a través del cual el hombre*

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 44-45.

²⁵¹ James HILLMAN: *op.cit.*, p. 105.

*traba íntimo contacto con los dioses, ya sea despierto, dormido o en trance, ya sea en las visiones, en las profecías o en los misterios*²⁵² :

Mi espíritu se complace en escaparse de mi cuerpo vagando por mundos desconocidos, en busca de el *Hombre que ríe*, y en mis escapatorias espirituales, mi alma inquieta y aventurera se esfuerza por penetrar en el reino del Misterio. Caminando entre sombras tropiezo a veces en el trayecto con una gruta negra que me atrae. Penetro decidida arrojando el peligro, y una luz vivísima hiere mis ojos al trasponer el umbral; después va menguando hasta tranquilizarme, y luego, nubes muy negras, de las cuales surgen atropelladamente fantasmas luminosos, vuelven a rodearme. Estos fantasmas resplandecientes de apariencias inverosímiles que me cercan cegándome con su luz, se agrandan y se encogen, se estiran dilatándose hasta el infinito, y concluyen por transformarse en humo, un humo denso y negro que nunca se acaba. Cuando la obscuridad es completa, siento que unos labios y unas manos fluídicas acarician mi frente y besan mis cabellos con deleite que me escalofría. Un frío glacial me anula, impidiéndome defenderme de *El hombre que ríe*, que es, sin duda, quien me sobrecoge con sus caricias, y al abrir los ojos es para hallarme otra vez en el mundo de la realidad.²⁵³

Ese soñar despierta representa la *mística* particular de Raquel, y esa especie de *arrob*o que le conecta con el *Hombre que ríe*, nos hace pensar que Retana utiliza aquí un recurso propio de la literatura decadente francesa (interesada por lo espiritual y lo oculto) o de los cuadros de visiones simbolistas. Estamos pensando, por ejemplo, en la técnica de la novela *Là-bas*, del sueño medieval, utilizada por Karl-Joris Huysmans o en los cuadros de Odilon Redon, o incluso en los ambientes de la novela gótica inglesa.

²⁵² *Ibid.*, p.105.

²⁵³ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 72-73.

En ningún momento Retana pone por escrito, en su novelita, que su protagonista eche mano de alguna droga o producto alucinógeno, aunque parece que Raquel esté, en el estado que describe, bajo sus efectos. Recordemos que Raquel firmará sus cartas dirigidas al *hombre que ríe* bajo el epíteto de *la de los ojos de ajenjo*. Sabemos que Raquel tiene los ojos verdes; pero también conocemos que el ajenjo es un término para denominar la absenta, la bebida decadente y alucinógena por excelencia. ¿Estará Retana vertiendo sobre su heroína, como autor implícito no representado, sus experiencias personales en el mundo de los psicotrópicos²⁵⁴? Que quede ahí como reflexión lo que nos dice James Hillman: *las drogas alucinógenas pueden abrir panoramas interiores a voluntad, (...) las ilusiones y las visiones (...)*²⁵⁵ Ahora nos viene a la memoria el recuerdo de *las espirales azuladas del cigarrillo turco* que Raquel se fuma al principio del relato y que dice *me envuelven en un vaho sutil que me invita al ensueño*.²⁵⁶ E intentando hacer una vuelta de tuerca con el asunto, cabría incluso decir que los narcóticos²⁵⁷ también tienen una función inhibitoria de la libido, como gratificación substitutoria de la felicidad sexual²⁵⁸.

²⁵⁴ Lily Litvak (*Antología de la novela corta...*, op. cit., p. 13) afirma que en el Madrid de los años locos *los señoritos y las actrices se habían aficionado a la cocaína, el "polvo blanco", la "nieve", la "mandanga" que llegaba de Francia*.

²⁵⁵ James HILLMAN: op. cit., p. 104.

²⁵⁶ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., p. 6.

²⁵⁷ Wilhelm REICH: *La función del orgasmo*, EL PAÍS (Clasicos del siglo XX, 8), Madrid, 2003, pp. 231-232.

²⁵⁸ La letra de un fox-trot de la época ejemplifica lo que decimos : *Cuando el querer me hizo penar/ cuando el amor yo vi alejar/ fue la morfina el consuelo/ para mi anhelo feroz calmar* (Lily LITVAK: *Antología de la novela corta...*, op. cit., p. 13).

2. 3. La mortificación de *Psique*

El 10 de abril, miércoles, Raquel recibe una tercera carta enigmática del *Hombre que ríe*:

(...) "Sepa usted, adoradísima Raquel, que por una crueldad del destino estamos condenados a amarnos de lejos y a juntarnos, en todo caso, en lo invisible. Nuestras caricias han de ser sin contacto de la carne, y nuestros besos, sin labios."²⁵⁹

Esto para una aprendiz de libertina, de una *caperucita mefistofélica*, es un auténtico golpe bajo o tal vez una broma. Pero esas tres primeras cartas que ha recibido impactan en ella como, dice, si se tratara de un maleficio, que le aleja de la frivolidad, su eterna compañera. Y siente que *hay como una cadena invisible que me esclaviza a su voluntad*.

Raquel, pues, está sujeta mentalmente al amado y éste le ha manifestado sus extrañas intenciones, la de tener una relación a distancia, que hasta ahora sólo ha consistido en miradas y transmisión de pensamiento, *sin contacto de la carne*. Es un eros platónico que omite lo sexual. Aquí es donde empezará la mortificación de Raquel. Y nos acordamos²⁶⁰ ahora de la fábula de Apuleyo de Eros y Psique, en la que Psique²⁶¹ es torturada por el amor. El camino de Psique sin Eros es el sufrimiento. Valga, pues, esa alegoría para explicar lo que le sucederá a Raquel.

Raquel le escribe una carta en la que parece conformada por esa singular relación, puesto que ella se siente atraída por lo

²⁵⁹ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., p. 65.

²⁶⁰ James HILLMAN: op. cit., pp. 113-114.

²⁶¹ *A Psique se la representa siempre como una muchacha, lo cual tiene que ver no tanto con la juventud cuanto con las lagunas del ánimo, con su vacuidad, que sentimos como desesperación, como una herida y como una incertidumbre estética, especialmente cuando es tocada por el eros* (Ibid., p. 120).

extraordinario y porque, en definitiva, no ha dejado de ser curiosa, pero le oculta que siente temor, miedo, y le engaña al decirle que la podrá ver en la calle de Lista, cuando realmente decide ir a pasear en el parque del Retiro. Pero Raquel, después de hacer llevar la carta a correos, esa noche, antes de acostarse tendrá una alucinación:

(...) y al final del pasillo que voy cruzando a tientas se recorta una silueta fosforescente. Ligeramente sorprendida, detengo el paso creyendo que se trata de una alucinación, y entonces la silueta se esfuma. Avanzo, y en la puerta de mi cuarto, impasible, mostrándome sus dientes que relucen en la penumbra, distingo al *Hombre que ríe*.

Cierro los ojos para rehacerme y, recobrando valor, de un esfuerzo sobrehumano traspaso el umbral de mi puerta. Mi cuerpo se ha opuesto a su entrada; pero he percibido claramente la caricia de una mano casi etérea sobre mis mejillas.²⁶²

La atmósfera conseguida por Retana es digna de un cuento de Théophile Gautier, Poe o de una novela gótica. Y el impacto en el lector, a estas alturas del relato, debía ser importante. Porque ante la posibilidad de haber estado leyendo una lectura *picante*, se encuentra de lleno en una historia desconcertante de fantasmas²⁶³ y de aparecidos.

Cuando Raquel, acompañada de Betty, acude al Retiro, misteriosamente, se encuentra, en el Palacio de Cristal, al *Hombre que ríe*. Éste la elude a través de una actitud extraña que Raquel no comprende y por ello se siente más confundida:

²⁶² Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 75-76.

²⁶³ Tal vez Retana muestre aquí su predilección por temas que estaban de moda en su época, procedentes del gusto finisecular por el espiritismo.

Desesperada por su incomprensible conducta, emprendo el camino de casa, refunfuñando malhumorada, maldiciendo mi sino y arrepintiéndome sinceramente de haberme enamorado de un sujeto tan absurdo como *El hombre que ríe*. Lo de esta tarde, como broma, se ha prolongado demasiado, es intolerable.²⁶⁴

La carta de Raquel será ahora contundente, después de leer otra carta del *Hombre que ríe* en la que éste le expone que desista de la idea de perseguirlo y le recuerda que *me ha prometido corresponderme y amarme en esa forma lejana, que es el encanto de nuestro idilio*²⁶⁵ :

“¿Encuentra usted disculpable que un ser que dice adora a una mujer rehúya su presencia?

“Yo no lo encuentro, ni entiendo esos fantásticos misterios que le rodean, a pesar de lo que le haya podido decir antes en un momento de buen humor. Pero yo sabré pronto a qué atenerme.- *Raquel*.”²⁶⁶

Notemos que la protagonista firma con su nombre de pila y ha abandonado su epíteto vistoso de *La de los ojos de ajeno*. Por una vez Raquel parece tomar cartas en el asunto, tocar de pies en el suelo, y tal vez llevar a cabo una decisión drástica ante esa situación tan absurda.

2. 4. La decisión mágica

Raquel, sin embargo, decide visitar (viernes, 12 de abril) una pitonisa, la gitana Sabina Pardo, que vive en el barrio de Lavapiés. Este hecho nos relaciona el relato, desde el punto de vista simbólico

²⁶⁴ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 80-81.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.85.

y desde la exotopía literaria, con otros relatos que presentan elementos de lo mágico. Aquí Retana nos muestra a su personaje imbuído por la superstición²⁶⁷. Mecanismo humano para buscar una explicación a lo que ocurre en el mundo real a través de una interpretación no basada en la razón y sí en el mundo de lo imaginario. Los oráculos han cumplido esta función desde todos los tiempos, y Sabina Pardo echará mano de una baraja de cartas²⁶⁸. Jugará a interpretar a través del juego ancestral, como diría Jung, de los arquetipos:

- Niña bonita- me dice la vieja-, ¿sabes que eres curiosa? ¡Por mi fe que eso da muy mala espina! Pero aguarda que te eche las cartas, que ellas dirán lo que *haiga*.

La vieja recurre a una grasienta baraja; me hace cortar con la mano izquierda; las extiende sobre un tablero previamente colocado sobre sus rodillas, y luego, mientras las va recogiendo, juntando la primera con la última, dice:

- Te quiere un hombre, niña mía; un hombre guapo, joven, rico, simpático y que está chiflado por ti. ¿Es verdad?

(...)- Pues ese hombre- sigue la gitana con calma desesperante- te adora con toda el *arma*; ¡pero veo que hay inconvenientes, pues se queda esta carta maldita entre él y tú! Veo que vas a tener una gran sorpresa, que *te se va a perder una cosa...* También veo que tienes malas lenguas que te rodean...

- Bueno; nada de eso me interesa – la interrumpo - . Lo único que deseo saber... por qué no se acerca a mí.

- Hay *argo* que se lo impide...

²⁶⁷ (...) *nuestros placeres tienen obstáculos más fuertes que los propios dolores: los fantasmas, las supersticiones, los terrores, el miedo a morir, todo lo que forma la inquietud del alma* (Gilles DELEUZE: *op. cit.*, p. 316).

²⁶⁸ El tarot, como oráculo interpretativo, se pone de moda en la *belle-époque*. En Inglaterra, por ejemplo, destacan sociedades esotéricas que se dedican a su estudio, como es el caso de *La orden del Amanecer de Oro* (*The Golden Dawn*), escritores famosos, como Arthur Conan Doyle, fueron miembros de ella. De esta época existe el tarot modernista Rider-White, el de la propia orden y el que elaboró el mago Alestair Crowley.

- ¿Qué?
- Es un *argo* muy triste. Hoy las cartas no quieren hablar claro. Vuelve el viernes y trae una prenda de él...²⁶⁹

Como personaje coadyuvante, a Sabina Pardo, al igual que Celestina, le mueve el interés, más que darle a Raquel la clave de lo que le pasa con *El hombre que ríe*. Y Raquel se da cuenta de que poco le ha servido ir a su antro. Pero el lector, que habrá alguno de ellos que sí crea en la cartomancia, verá que la cosa no pinta nada bien, sin imaginarse, por supuesto, cómo puede acabar la obra. A estas alturas de la historia, el lector implícito está sumido en la intriga que Retana ha sabido muy bien hilvanar. Lo mágico flota en el ambiente a modo de *prolepsis*, quizá porque Raquel no ha sabido interpretar lo que la gitana le ratificaba, es decir, que su amor con *El hombre que ríe* es un amor del todo imposible y que no habrá un final feliz.

2. 5. La *fascinación* de Raquel

Llegados aquí (14 de abril, domingo), *el hombre que ríe*, según le dice a Raquel por carta, sabe que ha consultado una pitonisa y no lo aprueba y la cita para que se vean en la iglesia de San Bartolomé; y allí se establece entre ellos un diálogo amoroso con los ojos, que Raquel luego transcribe en su diario con palabras:

- ¡ No puedo hablar!- juraría que me dicen sus miradas.
- Dime tan sólo que me quieres – pienso mirándole.
- ¡ Te adoro! – me responde, inclinándose de repente, como si la pregunta hubiera sido un conjuro mágico.

²⁶⁹ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 89-91.

¡Qué extraño! No sé cómo; no me doy perfecta cuenta; pero mantengo un perfecto diálogo con los ojos.

- ¿Cuándo vas a romper ese misterio, diciéndome quién eres? – pregunto.

- ¡ Nunca ! – replican bravamente sus miradas.

- ¿ Nunca ? – interrogó contrariada.

- ¡ Nunca ! – repite con firmeza.

- ¡ Está bien ! – le contesto.²⁷⁰

Este diálogo con los ojos tiene que ver con un lenguaje de la seducción, llevado a un extremo extrasensorial entre Raquel y *el hombre que ríe*, un auténtico amante que parece sacado del *dolce stil nuovo*. Recordemos que Marsilio Ficino en *De amore*, en su teoría platónica sobre el amor, afirma que los seres humanos pueden fascinarse (y fascinar) por un largo amor cuando dirigen insistentemente la mirada fija a los otros, subrayando que el ojo es la causa de esa enfermedad, de ese amor que se inicia y sostiene con la mirada²⁷¹.

Esa forma de comunicarse puede verse, por ejemplo, en la novela *Teleny* (1893), de Oscar Wilde, cuando el personaje de Des Grieux, conoce en Queen's Hall al que será su amante, el concertista húngaro llamado Teleny:

(...) sus ojos no eran lo que podría llamarse unos ojos hipnóticos: eran mucho más soñadores que penetrantes, pero con un poder de penetración tal, no obstante, que la primera vez que nuestras miradas se encontraron, los sentí hundirse hasta el fondo de mi corazón; y aunque su expresión no era excesivamente sensual, cada vez que él fijaba sus ojos en los míos, yo sentía hervir la sangre en mis venas.

(...)

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 106-107.

²⁷¹ Ángel GABILONDO: *Trazos del eros*. Tecnos (Colección Metrópolis), Madrid, 1997, pp. 184-185.

Era el pianista.

Una vez más, nuestras miradas volvieron a cruzarse, experimentando yo en aquel mismo momento una sensación extraña, una especie de fascinación que me dejó petrificado. Como hipnotizado (...)

El músico, sin mostrar en ello afectación alguna, mantuvo los ojos sin apartarlos de los míos. Yo me sentí temblar de la cabeza a los pies. Parecía querer atraerme lentamente hacía él, y la sensación, debo confesarlo, era tan agradable que me abandoné sin resistencia.²⁷²

Recordemos que a Raquel le sucede lo mismo cuando ve por primera vez al *Hombre que ríe* en el Petit Trianon. Ambos cuando no se comunican con carta, lo hacen con la mirada. Y el personaje de Des Grieux, al igual que Raquel, también sufrirá alucinaciones referidas al objeto amado. No sabemos si Retana llegó a leer esta obra de Wilde, pero valga el ejemplo para señalar que estamos ante un mismo hecho de *fascinación* (recogemos aquí el significado etimológico de *fascio*, *fascinare*: embrujar, hechizar, encantar) amorosa, de embrujo de los sentidos. Raquel, desde que conoce a *El hombre que ríe*, está sometida a su influjo extrasensorial.

Veamos otro ejemplo de esa comunicación de la mirada entre Maruja y su pretendiente en la novela *La señorita Frivolidad*, de Andrés Guilman:

Desde el final del invierno pasado, acontecíale a la señorita Frivolidad una cosa un poco insólita, que, aunque al principio no conmovió su indiferencia, acabó por constituir su obsesión: siempre que bailaba en los tés del Ritz veía fijas en ella unas pupilas ávidas e insaciables, que parecían devorarla, escudriñar sus menores gestos, espiar todas sus actitudes... La expresión de aquellas pupilas tenaces y obstinadas, resultaba enigmática e indescifrable para la joven: unas veces reflejaban

²⁷² Óscar WILDE: *Teleny*, Libros y Publicaciones periódicas SA, (La sonrisa vertical, 20), Barcelona, 1984, pp. 18 y 24-25.

deseo, otras admiración, otras tristeza... La señorita Frivolidad llegó a experimentar inquietud ante la persistencia extraña de aquellos ojos, perpetuamente clavados en ella...²⁷³

Retana, al igual que Wilde o Guilman, a través de todo esto se nos muestra conocedor del lenguaje corporal de los sentidos a la hora de conectar con alguien la primera vez. *No sólo es el yo que es mirado quien pierde su identidad bajo la mirada, sino el que mira y que también se pone fuera de sí, se multiplica en su mirar*²⁷⁴.

El lenguaje de los ojos, el de la mirada, es un lenguaje que se utiliza para seducir al otro (es un lenguaje erótico por excelencia previo a la palabra, ya que la palabra, como signo matriz del código lingüístico, es heredera del vocabulario simbólico de la vista²⁷⁵) o a la otra. El ojo es como un órgano comunicativo que se dirige al otro para comunicarse sin palabras; *la palabra es la única actividad correspondiente con la pasión de la vista*²⁷⁶.

El lenguaje de la mirada es, pues, un código previo a cualquier código lingüístico. Y *El hombre que ríe* lo domina porque es mudo, no puede articular sonido alguno y pertenece a un mundo – misterioso y oculto- que no tiene nada que ver con el de Raquel. Retana opone aquí a través de sus dos personajes, lo frívolo o supeficial con lo espiritual, como si se tratasen de las dos caras de una misma moneda.

2. 6. Eros se consume en el fuego. El desenlace imprevisto y fantástico (surreal)

²⁷³ Andrés Guilman: *La señorita Frivolidad* en Lily LITVAK: *op. cit.*, p. 221.

²⁷⁴ Gilles DELEUZE: *op. cit.*, pp. 328-329.

²⁷⁵ Gilbert DURAND: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, *op. cit.*, p. 145.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 329.

Antes aludíamos a la fábula de Eros y Psique de Apuleyo, ahora lo haremos con la fábula de Hero y Leandro de Museo a la que el propio Retana alude por boca de Raquel, su heroína, cuando ésta le escribe otra carta a su enamorado, cansada ya de ese juego de las miradas:

“Esas teorías que usted explica son muy bonitas para expuestas(*sic*) en una novela; pero en la vida real, créame usted que hay algo más práctico que los besos sin labios.

“Harto he soportado ya su genialidad – llamemos así a su tontería – para seguir perdiendo el tiempo en amores platónicos. Ni yo he nacido para Hero ni le creo a usted un Leandro. Vale más que busque usted otra muchacha menos prosaica que yo, que se conforme con amarle a dos kilómetros.

“ *A un hombre que no se arrima, ¿para qué le quiero yo?*²⁷⁷

Para ser tan superficial, Raquel se nos muestra muy cultivada a su edad a la hora de escribir esta carta; este contraste en el carácter de Raquel nos hace evidente otra vez la presencia del autor en el discurso de su personaje. Sabemos que Raquel es muy leída por lo de la biblioteca de su tío, pero creíamos que sólo había degustado a los decadentes y ahora nos está hablando de platonismo y de Hero y Leandro. A pesar de que acude también a lo que parece aforismo, frase hecha o fragmento de una canción (?) bastante popular en el hecho de que trata a su enamorado como *un hombre que no se arrima*. Raquel es, pues, una caja de sorpresas.

Hero y Leandro simbolizan ese amor, aunque puro, imposible; es ese amor de *besos sin labios* al que se refiere Raquel, ese amor que

²⁷⁷ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 108-109.

se consolida en el cortejo de las cartas y de las miradas y que nunca se materializará en el cuerpo, porque es un amor sin *contacto*, sin *arrimo*, y que no es experiencia real de los sentidos. Es un estado que se queda a medio camino entre la visión y la contemplación y el *tocar*, que implicaría, este último, ya el hecho de la comunicación oral²⁷⁸.

En la entrada de su diario del 15 de abril, lunes, Raquel nos cuenta que no recibe contestación a su carta. Y aquella misma noche sufre la que será su última, terrorífica y más sonada alucinación:

Me acuesto despechada, y sumergiéndome en conjeturas paso una hora mortal, **imaginando horribles cosas**, hasta que al dar **las doce de la noche**, se abre en silencio la puerta de mi cuarto, dejando paso a una macabra comitiva.

Horripilada, medio me desmayo. Entre el miedo que me ahoga y el temor que me impide gritar, inmovilizándome para que no encienda la luz, que había apagado con el firme propósito de dormir, veo entrar **cuatro espectros blancos** envueltos en blancos sudarios, portadores de **un ataúd**. Los fantasmas colocan su macabro cargamento en el centro de la habitación, alumbrándolo con cuatro cirios, sostenidos por otros **cuatro espectros negros**.

Un sudor frío corre por mi frente, reconociendo en **el muerto** que hay en el ataúd a **El hombre que ríe**.

Está como dormido, y su semblante sonrío con expresión de dicha. Sus **manos** se cruzan, **como dos palomas blancas**, sobre el pecho, sosteniendo **un crucifijo**.

Luego, muy lentamente, van irrumpiendo **más fantasmas**, que aumentan mis angustias, helándome la sangre.

Entran **amarillentos esqueletos con cabezas de búho y perros con cabezas de mujeres diabólicas**. Veo **garras de tigre** asomar por debajo de **túnicas de sangre**; **calaveras de mono** sobre **cuerpos de peces...**

²⁷⁸ Ángel GABILONDO: *op. cit.*, pp. 184 y 2001.

Una **terrible fauna**, ataviada horrorosamente, que no habla ni gesticula, y anda suavemente como si tuviera alas.

Cuando han entrado tantos que ya no caben en mi cuarto, empieza un espectáculo horrible. **Doce vampiros espeluznantes** turban el silencio del recinto con **alaridos** que retumban, haciendo oscilar la casa. **Los espectros** rodean **el cadáver** para defenderlo de los vampiros que arrojando **sangre** por narices y boca, levantan **unas enormes colas de fuego**, que amenazan incendiarlo todo, y tratan de apoderarse a viva fuerza de **la caja mortuoria**.

Los espectros se aprestan a **la lucha** y **la batalla** comienza.

En el silencio de la noche son más atronadores **los bramidos fragorosos de los doce vampiros**, y **los espectros**, sordamente, sin ruido de su parte, clavan **sus garras y sus dientes** en los espantosos vampiros.

En el fragor del combate, los candelabros y los cirios caen sobre el muerto, prendiendo su ropaje, y los vampiros, alentados por el sobresalto de los fantasmas, se convierten en brasas de fuego, cayendo sobre todos.²⁷⁹

Los elementos plásticos de la visión de Raquel nos recuerdan al Bosco, a Dalí o incluso a Francis Bacon. Raquel ha entrado a través de esta visión (recordemos el *sueño medieval* de Huysmans) en un mundo onírico y surreal, acentuado aquí por las notas macabras – tan románticas o de la literatura de Poe- de un velatorio singular. He destacado en negrita todos aquellos elementos de ese cortejo fúnebre para analizarlos desde un punto de vista mitocrítico:

²⁷⁹ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 112-115. Los subrayados en negrita son míos para destacar las imágenes de la visión de Raquel.

Elementos de la visión (<i>imaginando cosas horribles</i>)		Interpretación simbólica en el régimen diurno
Las doce de la noche		Es la hora que va más allá del crepúsculo, donde la luz del día ha desaparecido y el reino de la noche tiene otras leyes. La ausencia de luz es ominosa, pertenece tradicionalmente al Mal.
Cuatro espectros blancos Cuatro espectros negros		El espectro es el habitante del mundo de las sombras. Es un símbolo nictomorfo.
El muerto y sus atributos: (<i>El hombre que ríe</i>)	manos	El muerto está simbolizado positivamente, gulliverizado a través de la imagen metonímica de sus manos. La paloma es un símbolo positivo de la dimensión diurna, denota espiritualidad y ascensionalidad. El crucifijo, además de símbolo religioso de sacrificio, representa el árbol de la vida o la madera de la hoguera.
	como dos palomas blancas	
	un crucifijo	
Amarillentos esqueletos con cabezas de búho.		Imágenes devoradoras del tiempo y de la muerte, con símbolos animalizados o teriomorfos del régimen nocturno (los búhos, los perros, los tigres, los vampiros; garras, dientes, sangre) : <i>la terrible fauna</i> .
Perros con cabezas de mujeres diabólicas.		
Garras de tigre, cuerpos de peces, calaveras de mono		
Vampiros, espectros, garras y dientes, sangre		
Lucha, batalla, fuego.		Lucha diáirética entre fuerzas opuestas. El fuego sacrificial de una pira funeraria, el fuego liberador.

Podemos aplicar una hemenéutica de interpretación de todos estos símbolos anteriores en su relación con el imaginario. El inconsciente colectivo, según Jung, es universal y tiene estructuras que generan contenidos (arquetipos). Según la mitocrítica²⁸⁰, hay estructuras arquetípicas que definen e interpretan el mundo. La estructura o régimen en que se estructura esta parte final de *Raquel, ingenua y libertina* es el **régimen diurno y sus símbolos**. Esta estructura (la primera estructura arquetípica según la mitocrítica) de entender el mundo viene determinada por la presentación de un universo de dualidad, en el que la luz y las tinieblas se enfrentan y excluyen. Este régimen es el régimen del poder y de su lucha por

²⁸⁰ Gilbert DURAND: *op.cit.*, pp. 59-173.

conseguirlo; es el régimen de la polémica, del enfrentamiento, la competitividad, la tensión, la violencia y el antagonismo sin diálogo (Raquel y *el hombre que ríe* no se entienden), en el que hay una ruptura maniquea entre el Bien y el Mal. El espacio simbólico está dividido entre lo que está arriba (la luz, la ascensión, lo positivo) y lo que está abajo (las tinieblas, la caída, lo negativo).

La visión de Raquel es una visión inconsciente de la lucha diáirética (de oposición) que mantiene con *El hombre que ríe*, al final de la cual Raquel volverá a su estado real de joven frívola sin preocupaciones de ningún tipo, dejará de ser esa Psique o Hero atormentada. En esta visión se mostrará tan sólo una parte de la dualidad diurna, aquella parte considerada negativa y maléfica, aquella que pertenece a la propia Raquel, vista como hembra fatal en potencia: ella imagina sus propios monstruos porque ha llegado al límite de su relación con *El hombre que ríe*.

Estos símbolos que aparecen en la visión podemos dividirlos en tres ejes temáticos: los símbolos **teriomorfos**, los **catomorfos** y los **nictomorfos**. Esta parte del régimen diurno viene representada en su parte negativa, en un espacio nocturno (las doce de la noche) por animales devoradores(*la terrible fauna*, dice Raquel) representantes del tiempo y la muerte como **símbolos teriomorfos**: el **perro** es un vigilante simbólico del mundo de las tinieblas; el **tigre** desgarrar con sus garras; los **vampiros** succionan la sangre, fluido vital. *El hombre que ríe* viene representado por el símbolo teriomorfo de la paloma, un animal opuesto a los anteriores, que simboliza lo positivo, lo ascensional, el único punto de luz en esa visión de Raquel, y que simboliza lo opuesto a Raquel.

Los **símbolos nictomorfos** están asociados a la noche destructora, opuesta a la luz: son los fantasmas y espectros que luchan entre sí y que están relacionados también con la mujer

maléfica (*mujeres diabólicas*). No perdamos de vista que Raquel se nos presenta como una mujer aquejada de una “extraña enfermedad psíquica” y que, en palabras de Julio Caro Baroja²⁸¹, es una *lunática*; está impregnada simbólicamente de todo aquello opuesto a la fecundidad. Raquel es una especie de *virgen* que se niega a ser mujer. Su amor por *El hombre que ríe* es pasional y destructivo.

En este régimen diurno del imaginario Raquel y *El hombre que ríe* son dos seres que no se pueden unir, el amor para ellos es una prohibición, un tabú.

El **símbolo catomorfo** (de la caída) viene representado por el sacrificio del *hombre que ríe*, simbolizado por el *crucifijo* que tiene en sus manos dentro del ataúd. Eros se transforma²⁸² aquí en Thánatos, lleva la muerte dentro de sí. Y su propia energía (el fuego final de la visión) lo consumirá, porque Eros es torturado por su propio principio, el fuego; quema a los otros y se quema a sí mismo cuando se ve separado de Psique²⁸³.

Raquel, el martes 16 de abril, recibe la última carta de su enamorado:

“Adorable Raquel: Esta es la última carta mía que usted recibirá. Cuando termine su lectura estaré siempre a su lado.

“Voy a revelarles a usted el misterio de mi vida: Yo *¡soy mudo!* ¿Comprende usted ahora mi resistencia a una entrevista? ¿Comprende usted mi tormento?

(...) “Al verme obligado a vivir encerrado en mí, por falta del habla, descubrí no sé cómo, difícil es de contar, **otra vida, otro mundo, que escapa de la materialidad de nuestros sentidos**, y al mismo tiempo que, sintiéndome atraído hacia él, se borró la pena que me embargaba, se despertó el deseo de buscar **mi alma gemela**. La encontré en usted.

²⁸¹ Julio CARO BAROJA: *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura*, Alianza (Ediciones del Prado, 5), Madrid, 1993, p. 46.

²⁸² James HILLMAN: *op. cit.*, p. 95.

²⁸³ *Ibid.*, p. 114.

(...) “Bástele saber que como **mi felicidad es vivir a su lado**, y el cuerpo es lo único que con frecuencia me lo impide, **he decidido matarme**; suprimiendo el obstáculo seré **su eterno compañero**.”

“ ¿No ha notado usted alguna vez como si acariciaran sus rizos? ¿No ha percibido a veces un aroma especial que la envolvía? ¿No ha sentido mil cosas inexplicables para usted?

“Era yo, que la seguía a todas partes, velando por usted. Pues bien; si eso era teniendo el estorbo del cuerpo, verá cómo ahora, libre de él, pudiéndome manifestar más claramente, no me separaré jamás de su lado. – *El hombre que ríe*.”²⁸⁴

El hombre que ríe decide matarse para ser *su eterno compañero* y no separarse, libre ya del cuerpo, de Raquel. El suyo es un suicidio pasional, ritual. Y esta unión de los dos amantes que concibe *El hombre que ríe*, es un efecto de esa pasión, entendida aquí, como afirma Georges Bataille²⁸⁵, como poseedora de un halo de muerte desde un principio, ya que está basada en el sufrimiento, en la imposibilidad.

Realmente es un final espeluznante que nos recuerda otras historias de enamorados similares. Pensamos, por ejemplo, en los protagonistas de la novela de Emily Brontë *Cumbres Borrascosas*: Heathcliff, cuando Catherine Earnshaw muere y por la que ha sentido un amor monomaniático, desea que ésta, su fantasma, le persiga y que no le deje vivir en paz, porque no puede vivir sin su alma. Retana consigue la misma atmósfera romántica de un relato de aparecidos, de amores que van más allá de la vida:

A la conclusión de esta carta se me va el papel de las manos, y dejo caer la cabeza sobre la almohada.

²⁸⁴ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 118-120.

²⁸⁵ Georges BATAILLE: *El erotismo*, Tusquets(Colección Ensayo, 34), Barcelona, 2000, p. 25.

Siento una rara sensación de frío, un frío glacial, que me congela la sangre, inmovilizando hasta mi pensamiento, al mismo tiempo que me parece percibir que unos brazos invisibles me abrazan con ternura, filtrándose en los míos.

¿Será *El hombre que ríe* quien me abraza?

Haciendo un esfuerzo, me levanto para andar por mi habitación, procurando reaccionar. Imposible; el miedo que me invade es cada vez mayor; mis propios pasos me asustan, y aterrorizada me vuelvo a la cama.²⁸⁶

Hemos visto que Raquel se pasa un lapso de tiempo *imaginando cosas horribles* y entra de lleno en una dimensión inverosímil y simbólica. En este punto el **mundo ficcional** de Retana se tambalea al haber mezclado lo verosímil con lo no verosímil, esa superrealidad que nos muestra como visión última de la protagonista en la obra. Para el lector ése es el último golpe de gracia a su curiosidad; el *voyeur* que gozó con el baño de Raquel, la jovencita con aires de casquivana, se encuentra ahora con algo inesperado. La intriga posible de un desenlace previsible aparece alterada en aras de lo mágico, de lo surreal.

Retana con esa vuelta de tuerca crea un modelo de mundo ficcional inverosímil²⁸⁷ que acaba siendo casi más autónomo que el propio marco verosímil de la historia de Raquel. Es una alteración de las leyes de la normalidad cotidiana por irrupción de lo sobrenatural.

Este gusto por esta atmósfera fantástica y macabra tiene en la época de Retana su máximo exponente en el escritor Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940), influenciado directamente por los cuentos fantásticos y las novelas (*El Maleficio*, 1901) del escritor francés Paul Duval (Jean Lorrain, 1855-1906), y los relatos de Edgar

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 120-121.

²⁸⁷ Enric SULLÀ: *Teoría de la novela*. Crítica, Barcelona, 1996, p. 299.

Allan Poe (1809-1849) y de Amadeus Hoffmann (1776-1822) en cuentos como *El señor cadáver* y *la señorita vampiro*, *Fantasmagórica*, *Del huerto del pecado*, *Sombras chinescas*, *Los cascabeles de Madame locura*, *Las ciudades malditas*... Estos temas misteriosos y terroríficos fueron puestos de moda durante el Simbolismo y se corresponden con el auge finisecular de determinadas corrientes espiritualistas (espiritismo, ocultismo, religiones orientales, teosofismo...). Temas que hay que tener en cuenta que también están presentes en la literatura finisecular española (*El salón azul* es un clásico cuento de fantasmas y espiritismo de la condesa Emilia Pardo Bazán, por ejemplo).

2. 7. La asunción del dolor a través de la máscara

Raquel ya no es la misma después de todo lo que ha pasado. Simbólicamente ha sido iniciada en los misterios del acaso primer amor, en este caso imposible. En la fábula de Eros y Psique el sufrimiento tiene que ver con la iniciación, con la transformación de la estructura de la consciencia. La prueba de Raquel ha sido una prueba iniciática, simboliza la prueba psicológica y erótica²⁸⁸ a la que ella ha de hacer frente:

Permanezco atontada, sin noción del tiempo que pasa, sin conciencia de mí, sin darme cuenta de nada, hasta que la doncella vuelve a entrar para decir que ya es hora de comer. Como si sus palabras me devolvieran a la realidad, por un arte mágico me rehago, comprendo mi desdicha, y lloro desesperadamente mi primera ilusión muerta.²⁸⁹

²⁸⁸ James HILLMAN: *op.cit.*, pp. 115-116.

²⁸⁹ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, *op. cit.*, p. 121.

Como todo ser humano, Raquel no es inmune al dolor y a sus secuelas pero decide ocultar lo que le pasa a través de la máscara de la alegría:

Ved como también las excéntricas lloramos en nuestra intimidad...

Y ahora, a lavarme la cara y a empolvarme bien, para que mi tía no conozca que he llorado, y si ante ella un suspiro sube a mi garganta, queriéndome ahogar, le daré salida en una frívola carcajada, que quizá le haga exclamar:

- ¡ Qué feliz eres, Raquel !

¡ Ah, sí ! La máscara del dolor es la alegría.²⁹⁰

Aquí vemos que Raquel no ha perdido su humanidad, porque es capaz de sentir un sufrimiento resignado y de envolver su fracaso amoroso en una carcajada. Tal vez la compasión del lector sea efectiva a través de esta última página de la novela. La *frívola carcajada* de Raquel, aunque fingida, es liberadora, es una inofensiva manera de conjurar lo incomprensible, lo que ya, a partir de ahora, ha dejado de tener importancia, incluso a pesar del dolor experimentado. Su dolor ha sido un dolor privado que nadie más ha de conocer. Ella ya no es la misma después de todo, pero eso no quiere decir que pretenda dejar de ser la Raquel de siempre. Su inocencia ha muerto (la ingenuidad), sin embargo su *frivolidad* – entendida ahora no como algo peyorativo –, su postura vital elegida, persiste.

Se ha demostrado también que Raquel, a pesar de ser una libertina o creer serlo, una mujer frívola, se ha construido – en ese viaje interior simbólico– como un ser humano capaz de tener ideales. Este sería, quizás, el significado último de la obrita,

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 122.

aparentemente intrascendente o fácil en una primera lectura. Porque los frívolos, como afirma Luis Antonio de Villena²⁹¹, son seres terriblemente idealistas.

2. 8. A modo de conclusión. Análisis de los elementos ficcionales recurrentes:

En esta novela se pueden analizar todos aquellos temas recurrentes presentes en el quehacer literario de Álvaro Retana dentro del panorama de la novela corta erótica de su época; elementos que le singularizan como novelista pero que lo relacionan con la manera de escribir de otros autores de su generación, veamos, pues, cuáles son:

- a) Relato breve y acabado con estructura autobiográfica, en este caso con un final precipitado.
- b) Una **narradora autodiegética** (homodiegética-intradiegética), desde el punto de vista de la narratología de Gerard Genette. Raquel cuenta su historia a través de su diario. Hecho que le confiere a la obra su **estructura memorialista** (diario-cartas).
- c) Una **situación narrativa** marcada por la focalización interna variable (actorial) porque hay una correspondencia epistolar entre Raquel y el *Hombre que ríe*; sabemos lo que piensa éste a través de lo que dice en sus cartas, porque nunca se establece un diálogo físico con la protagonista. En este caso Raquel deviene **narratario**, es decir, destinatario de las cartas. A pesar de que el relato sigue una linealidad hay que hacer notar la **analepsis** cuando ella recuerda sus viajes por Europa con su tío.

²⁹¹ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 442.

d) El **nivel extradiegético (el paratexto)** de la novela viene marcado porque Retana, al final de la novela, coloca su nombre y la fecha en la que se supone acabó de escribir la novela. En la portada del relato, debajo del título, se escribe el término “novela”. Hay que hacer notar, también en ese nivel, el título (con términos antitéticos *libertina-ingenua*) sugerente de la novela para atraer al lector.

e) La aparición del **mundo de la farándula** tan grato a Retana. La descripción del Petit Trianon y de las artistas (La Argentina, La Goya, La Chelito, Luisa de Lerma), que aparecen con sus nombres artísticos reales:

María Tubáu, en sus canciones argentinas, tiene todo el aire de un guapo muchacho. Sus ojos son los de un guayabo travieso, y, sin embargo, nada más femenino ni más atrayente que sus hombros nacarados y sus frágiles manos, alargadas con deliciosa suavidad (...)

Luisa de Lerma es una flor grande que bailase, y finaliza la primera parte del programa con sus maravillosas danzas, que evocan Egipto, siempre fabuloso (...), dejando al retirarse un vago perfume de misterio, que produce una indecible sensación de angustia y respeto.

El telón se levanta nuevamente, y surge **la Chelito**, riendo de oreja a oreja, mayando como un gatito recién nacido, y adorablemente vestida con una túnica de Thiele, en cuyos flecos rosados aparecen enredados los corazones de todos los presentes (...)

Isabelita Ruíz es un clavel (...). Toda ella es imprevista, como un fantasma, y su danza es la danza de un fuego fatuo. Es sinuosa, turbadora y admirable.

Luisita Esteso es la niña-ideal. Cuando canta no se sabe qué admirar más si sus pícaros ojos, su sonrisa de arcángel, sus cabellos negrísimos o su figura señorial, mágica e incomparable.

Sobreviene **La Goya**, fresca como la flor que mandó el *hombre que ríe*, erguida y jacarandosa como una maja goyesca (...) El teatro se estremece al conjuro de su armónica presencia (...)

(...), y para fin de fiesta nos preparamos todos a ver a **Pastora Imperio**.

(...) A la conclusión de su danza, el Petit Trianon es una casa de dementes a causa de la Imperio.²⁹²

f) La **presencia voluntaria del autor** dentro de la ficción cuando Raquel alude a los *fox-trots de Alvarito Retana*. O cuando Raquel se expresa con un registro más lírico. O la cultura libresca. **Autor implícito**.

g) La **crítica a la censura** de la época y los políticos, cuando Raquel menciona que tiene un vecino que pertenece a la Liga antipornográfica²⁹³:

Sin nada, absolutamente sin nada, permanezco un ratito sumergida en el agua, meditando algo *chic* y epatador, como por ejemplo, convocar a los más graves senadores vitalicios y presentarme ante ellos a la salida del baño para que me sequen.

O también dejar abiertos los grifos para que se inunde la casa y se moje el vecino de abajo, que es de la Liga contra la pornografía literaria.²⁹⁴

h) Alusión a **la moda** de vestir de la época. Los trajes de Thiele.

i) Los **arquetipos masculinos y femeninos** del buen gusto que tenían su correspondencia en las revistas de moda y en los artistas de cine (*Vide* las descripciones de Raquel y del *Hombre que ríe*).

j) El **cosmopolitismo**: los viajes por Europa: Viena, París, Venecia, Londres, Malta, Ginebra, Montecarlo, Roma, Ostende, Bruselas.

k) La **cultura libresca** de Retana: alusión a la literatura decadente francesa e inglesa, ya que la novela es un pequeño homenaje al

²⁹² Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 36-44.

²⁹³ Recordemos que la novela es de 1924 y que ya en 1921 se llevó a cabo una campaña contra los libros que eran considerados pornográficos (Lily LITVAK: *Antología de la novela corta...*, op. cit., p. 54).

²⁹⁴ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 15-16.

héroe perverso aquejado de *ennui*. Lo prueban las lecturas de Raquel (*Vide* nota 3). Alusión a Goethe: Fausto, soy una caperucita mefistofélica. El mundo clasico, la fábula de Hero y Leandro. Los ideales del amor romántico, eros y thanatos.

l) Atmósfera de **misterio y esoterismo**: la novela gótica, “el recurso del sueño medieval”; el naturalismo decadente de Huysmans, de Lorrain. El personaje del *Hombre que ríe*. En esto Retana está en deuda con los mundos oníricos y surreales del esteticismo decadente del siglo anterior.

m) El **personaje libertino andrógino**; la mujer sensual y libre: Raquel. El travestismo de Raquel, como inversión de género (el relato de sus correrías por Europa). *Esta figura femenina hace borrosos los límites de género e implícitamente critica la oposición absoluta hombre-mujer. Las definiciones tradicionales se invierten en ese tipo de mujer. ¿Se trata de una joven, de un muchacho, de una andrógina de nueva especie?*²⁹⁵ . El joven ambiguo del público del teatro Trianon:

(...) Juanito Alfagine, un efebo que da la sensación de una mujer disfrazada de hombre.²⁹⁶

El lesbianismo. La aristócrata enamorada de una artista del Petit Trianon.

n) El suave **erotismo picante** (el baño y la *toilette* de Raquel) que contrasta con **la atmósfera de misterio** (las visiones y alucinaciones de Raquel, la comunicación extrasensorial, el desenlace del relato) que le quiere dar luego Retana a la novela. Este contraste debía impactar al lector de la época.

²⁹⁵ Lily LITVAK: *Antología de la novela corta*, op. cit., p. 68.

²⁹⁶ Álvaro RETANA: *Raquel, ingenua y libertina*, op. cit., pp. 33-34.

ñ) La **dualidad del estilo** (lo lírico, lo expresionista). Propio del idiolecto de Raquel, es decir, de Retana.

o) El **naturalismo** esperpéntico y expresionista en la descripción de tipos y ambientes: la sociedad que aparece en el teatro Trianon:

La señora de Gumucio, vieja simia pintarrajeada de rojo, azul, blanco y amarillo, con sus senos pingües y repugnantes que se deslizan sienciosos hasta la ccintura, ocupa con su abominable hija Julita, otro palco (...)

El Marqués de Milans, con su rostro de fauno cínico, está en butacas con su inseparable Luis Garcés, lindo y repulido como una miniatura, y cuyos ojos parecen abismados en el remordimiento de un deleite prohibido.

Lydia Berny, la famosa *etoile* francesa, custodiada por cuatro viejos, deslumbra desde una platea con la magia de sus ojos de lago dormido, su cabellera incendiada y sus manos en flor, y, enfrente, devorándola con los ojos, con esa dulzura de los seres sin esperanza, escandaliza al vulgo la duquesa de Amberes, su platónica admiradora, que la sigue en su excursión por Europa, implacable como una sombra.²⁹⁷

El ambiente sórdido de la pitonisa Sabina y su marido:

En una oscura y muy mugrienta casa de la calle del Mesón de Paredes, a mano izquierda según se entra por la Plaza del Progreso, vive Sabina Pardo (...) Este oráculo de Lavapiés, sagaz como madama Thébes y fea como Picio con enaguas, tiene su cuchitril en el segundo piso de la casa, al cual hay que subir por una tenebrosa escalera de carcomidos peldaños (...); nos sale a abrir un hombre enteco, jorobado, de ojos saltones y sin pelo desde la frente hasta la nuca.

Esta es una vieja, viejísima, de superlativa nariz, sobre la que brillan dos ojos minúsculos. Tiene liado un trapo a la cabeza, dejando asomar cuatro pelos por las orejas y lucir la frente, bajo la cual se sepultan sus

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

pupilas de gata. Es pequeña, encorvada, de manos chicas y cuidadas. En su indumentaria de horribles colorines hay un sello genial de guarrería y cinismo. Por entre la blusa asoma un pecho negro que cuelga como un trapo, sin que la dueña, al parecer, se percate de tan puerca exhibición.²⁹⁸

p) El **anticlericalismo**: la descripción carnavalizada de la Iglesia como si fuera un salón galante:

Iglesia de San Bartolomé, de la calle del Carmen. Una iglesia como otra cualquiera. A las seis de la tarde, en un día de novena de moda. Mucha gente *chic* por todo el templo y mucho sinvergüenza que se aprovecha de los arrobamientos místicos para permitirse con las devotas rozamientos pecaminosos.

(...) En el altar mayor, un santome encocora con su cromática *toilette*. Parece un santo de confitería, y más que impetrarle, dan ganas de lamerle. Quince o diez y seis velas alumbran su figura, dándole las apariencias de un corista de Apolo.

(...) Varias creyentes hermosísimas rezán de común acuerdo ante la Virgen del Buen Parto, quizás arrepentidas de su falta (...)

Un novio y una novia, en censurable coloquio amoroso, se olvidan de la santidad del lugar, transformando la casa del Señor en una casa *non sancta*.

Esta iglesia es una iglesia *dernier cri*. Una continuación de la vida moderna, con sus escarceos, sus sonrisas y sus murmuraciones livianas. Una especie de salón elegante, donde, al paso que se vive, se reza y se flirtea.²⁹⁹

q) La presencia de **personajes históricos** para dar verosimilitud y sincronidad al relato: alusión al encuentro de Raquel con un miembro de la Casa Real, Carlos de Borbón, en Venecia:

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 88-89.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 103-105.

En Venecia me distraje coqueteando con D. Carlos de Borbón, que todas las tardes paseaba por el canal grande en su lancha automóvil, única de color que paseaba por Venecia.³⁰⁰

r) La no consideración de **la familia burguesa** como institución: Raquel es huérfana de padre y madre, y ha vivido al cargo de un tío y luego de una tía (Laura). El primero la llevó por Europa y le dejó educarse *sentimentalmente* en su biblioteca. Sospechamos que este tío es un autentico personaje a la usanza *decadente* puesto que su biblioteca está plagada de libros franceses de dicha tendencia estética; la segunda le da libertad de movimientos con la única condición de que salga siempre acompañada (de la inglesa Betty, que pensamos que hace la función de institutriz o dama de compañía de Raquel). La tía Laura es un familiar ausente que no ejerce ninguna vigilancia moral severa sobre Raquel: no está al tanto, por ejemplo, de su diario y correspondencia, de dónde va o de las amistades que frecuenta, de cómo viste, de si fuma, de la música que interpreta en el piano...

s) La **ideología de Retana** es en este caso **subversiva y disidente** y ese es uno de los rasgos más significativos del autor y que le conecta con el sentir de otros escritores de relato breve erótico de su época. Mostrar a una muchacha adolescente acomodada que vive una vida a sus anchas sin ningún tipo de vigilancia familiar, tenía que ser visto como algo escandaloso. Raquel actúa más como una *cortesana* independiente que como una chica burguesa que debería de estar protegida moralmente con el fin exclusivo de contraer un buen matrimonio y situarla definitivamente en el rol social adecuado: el de madre decente de una familia al uso

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 60.

de la época. Raquel es presentada como una *femme fatale* en potencia, una *Lolita* decadente.

Los **lectores y lectoras de la época**, además de haberse solazado y sorprendido por el relato de Raquel, podían ver que podía existir un tipo de mujer al margen de las normas establecidas; éste es el **sentido último** de la obra de Retana: además de divertir, pretende educar, mostrar un comportamiento libre y ajeno a la moral de la época. La pretensión de que la mujer podía ser tan libre como el hombre es una consecuencia de un **proyecto ideológico y político**. Retana al relatar la peripecia vital de Raquel nunca moraliza negativamente, Y en este caso, según terminología de Umberto Eco, la novela es una obra abierta de significado: según el lector, la obra puede tener diferentes lecturas: ser una obrita escandalosa o una visión moderna de la mujer como ser humano ante la vida.

s) **Los espacios en blanco** de la novela: La condensación de la trama en este tipo de novelas como la que estamos estudiando, lleva, por parte del escritor, a obviar ciertos aspectos del argumento que quedan desdibujados o sobreentendidos. En una novela y en especial en una de las características de *Raquel, ingenua y libertina*, es decir, una novela corta, es tan importante lo que se dice como lo que se calla. Son aquellos espacios en blanco³⁰¹ (llamados también **lagunas de indeterminación**³⁰² por Ingarden), en terminología de Iser, Eco y Muñoz Molina, muy importantes para la teoría de la recepción de la obra y que inciden en el lector y, en este caso, el crítico, que es un lector más. Y que pueden también ser interpretados y actualizados a través de un proceso de donación de

³⁰¹ Enric SULLÀ, ed.: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX, op. cit.*, p.. 317.

³⁰² *Ibid.*, p. 293.

sentido, es decir, la **concretización**³⁰³: el llenar esas lagunas e indeterminaciones por parte del lector.

Por nuestra parte, hemos intentado llenar esos espacios vacíos de la novela especialmente por lo que hace referencia (y que hemos ido comentando también) a la biografía de Raquel:

- Se cuenta muy suscintamente qué hace Raquel en Europa con su tío y nada de su relación con él. Sabemos que Raquel se forma o educa su sensibilidad decadente a través de la lectura de los libros de aquél. **La relación de Raquel con su tío**, del que no se menciona ni tan sólo el nombre, podría dar pie a otra novela. ¿Qué aprende Raquel de su tío? ¿Se corresponde al tipo de hombre mayor experimentado o *viejo verde* de las novelas cortas eróticas, al lado de los cuales siempre se encuentra una muchacha joven ávida de experiencias? ¿Ha podido existir una relación incestuosa esporádica de Raquel con su Pígalión? Por eso hemos llegado a afirmar que el tío de Raquel es un personaje *decadente* del cual ella ha aprendido una forma de vida y ha desarrollado una sensibilidad.

- ¿Tiene Raquel **contacto con los psicotrópicos**? Su capacidad alucinatoria es mayúscula si no es que tenga una esquizofrenia oculta. Creemos, como ya hemos afirmado en su momento, en esta posibilidad. Cosa que podía haber aprendido de su tío.

- ¿Ha tenido ya Raquel **una experiencia erótica** con anterioridad? A veces su pragmatismo vital parece denotar que así ha sido.

- ¿La no presencia de **la tía Laura** significa algo en la novela? Sólo se preocupa de leer a Campoamor y a Trueba, encerrada en su boudoir, y de que Raquel vaya acompañada en público, y de verla tan sólo en las horas de comer. ¿Es que la tía Laura sólo se

³⁰³ *Ibid.*, p. 293.

preocupa de vivir a costa de Raquel, de administrar su herencia y nada más?

t) **los toques de humor:** que según Litvak siempre suavizan otros momentos más crudos o eróticos, son neutralizadores de la trama erótica picante. Esto realmente no acaba de ocurrir en esta novela porque no hay ninguna escena o descripción erótica subida de tono, aparte de la descripción del baño de Raquel, que es el único momento más o menos picante de la novela. No hay nada sexual implícito, y casi, por ello, no es una novela erótica. El humor podría englobar a toda la novela en el sentido del “chasco” que se lleva Raquel ante tamaño pretendiente; “chasco” que también afectará al lector al haber llegado al final del relato sin que éste haya cumplido las “perspectivas” que falsamente se adelantaban en su título. Aquí Retana ha jugado con el lector haciéndole con todo descaro “luz de gas”. Sería éste un caso casi de humor negro, aderezado, al final de la novela, por la *carcajada frívola* que Raquel quiere utilizar ante su tía para que no se le note que ha llorado o que se ha sentido mal.

Porque realmente se nos hace difícil encontrar **el sentido último** de la novelita, que queda como un divertimento travieso del propio novelista acaso influenciado por relatos fantásticos y macabros al estilo de los de Hoyos y Vinent; a no ser que quiera mostrar un tipo femenino común a la novela corta erótica, cosa que ya conocíamos de otras novelas suyas. O tal vez nos quiera decir que una auténtica libertina no ha de pretender enamorarse, porque el amor no tiene nada que ver con el placer de la carne, y que éste sólo es enajenación y que el otro es únicamente disfrute en el hecho de estar vivo, y es un estado vital auténtico.

IV. LA AUTOBIOGRAFÍA FINGIDA Y LA MATRIZ FICCIONAL

Mi alma desnuda aparece publicada en Madrid en 1923 por la editorial Hispania, sucesores de Rivadeneyra, S. A, al precio de la época de 5 pesetas³⁰⁴. Está dedicada por Retana a Antonio Campoy (DEDICATORIA: *A mi querido y admirado amigo Antonio Campoy, ALVARO RETANA*). Una primera lectura de este título, como signifiante paratextual, indica que la novela pretende tener un aire de confesión tal vez autobiográfica.



1. Lectura temático-estructural³⁰⁵ de *Mi alma desnuda* (1923)

Hemos enfocado el estudio de *Mi alma desnuda* a través de un análisis estructural de la forma pero ligado también a considerar las constantes semióticas que generan significado. *Mi alma desnuda* por la especificidad que le confiere el género – el hecho de ser una

³⁰⁴ Localicé esta obra en Barcelona en Llibres el Senderi al precio de 20 euros. En un óptimo estado de conservación. La ilustración de la portada a color es de Solams (?).

³⁰⁵ Adaptamos el método crítico de análisis y la terminología usados por Javier DEL PRADO BIEZMA en *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1999, pp. 298-335.

novela y no otra cosa-, es un ejemplo claro de unión y correspondencia entre lo que se viene en llamar **eje paradigmático** y **eje sintagmático**.

La novela de Álvaro Retana comporta una interpretación de este tipo por la incidencia que se da, en el proceso del discurso, de un material extraliterario (eje paradigmático) sobre la organización de su estructura (eje sintagmático). La interacción entre los dos ejes genera, pues, un campo temático- estructural en el que se basa el objeto de nuestro estudio. Si el análisis del eje sintagmático se basa en los presupuestos estructuralistas y narratológicos, el análisis paradigmático se fundamenta en la intertextualidad literaria y la dialogía, la semiótica textual y la literatura comparada, ligado todo ello al estudio del contexto biográfico, cultural e ideológico del autor. La confrontación interpretativa del enunciado de *Mi alma desnuda* explicará la manera en que Retana ordenó su discurso. Esta ordenación tiene una lógica ficcional, pensada para conseguir un fenómeno de sentido determinado.

1. 1. El eje sintagmático

1. 1. 1. El argumento:

Álvaro Retana, célebre novelista de talento e ingenio, realiza un viaje en Tren de Madrid a Barcelona porque allí tiene que supervisar el estreno de una revista de variedades en el teatro Edén Royal y también firmar un contrato editorial. Durante el trayecto entabla amistad con un joven de dieciséis años, Roberto Moliner, su hermana Graciela y la madre de éstos, una cantante de ópera brasileña.

Roberto Moliner le confiesa a Retana que ha leído todas las obras del novelista de fama Álvaro Retana a quien admira mucho. El escritor no se da a conocer al joven y le dice que se llama Rafael

Heredia ya que quiere permanecer en el anonimato. Entre Roberto, Graciela y Rafael se establecen vínculos amistosos que continúan a la llegada a Barcelona y la madre, contenta, consiente que Rafael les haga de hermano mayor y los saque a pasear por la ciudad.

En Barcelona el novelista se relaciona con Santiago Vilar, un poeta bohemio, amigo y confidente y con Antonia de Cachavera, célebre cupletista a quien admira desde siempre, y a quien dedica el prólogo de una novela suya, *El diablo de la sensualidad*.

Retana, cuando no está con los hermanos Moliner, asiste en Barcelona a los ensayos de la revista *Su majestad el Placer* en el Edén Royal. A través de una entrevista con la diva, se da cuenta que la madre de los Moliner es una mujer galante y frívola que únicamente, en su declive artístico, ha ido a Barcelona para asegurarse su futuro económico al lado de su marido, Rosendo Moliner, que es un importante empresario catalán.

A partir de aquí, Álvaro Retana pretende llevar por buen camino a Roberto Moliner ya que ve que es un producto de una educación descuidada con inclinaciones perversas, consecuencia de sus lecturas decadentes y su mente fantasiosa. Pero Roberto llega a descubrir la auténtica identidad de Rafael Heredia y no se lo perdona. Retana justifica que ha actuado así porque quería que los hermanos lo quisieran solamente por su amistad y no por ser un célebre novelista libertino.

La última estrategia que utiliza Álvaro Retana para reeducar a Tito Moliner es contarle la historia de Astartea, una mujer depravada y perversa que había conocido en Madrid.

La relación con los Moliner se enfría y se despide de los hermanos y la cantante. Santiago Vilar, el amigo bohemio, muere a causa de las drogas. Meses después, en Madrid, Graciela Moliner, amante de un aristócrata y convertida en estrella de variedades, le cuenta la

muerte de sus padres en un accidente y la de Tito por suicidio en la cárcel. El novelista recuerda con melancolía los buenos ratos que tuvo con los dos jóvenes.

1. 1. 2. El autor implícito, la materia biográfica extraliteraria y el espacio autobiográfico

El narrador que aparece en *Mi alma desnuda* lleva el mismo nombre del autor real, ambos coinciden en el nombre. El título de la novela pretende comunicar que podemos hallarnos ante un discurso autobiográfico. El narrador, desde un punto de vista narratológico, es homodiegético-intradiegético, y toda la narración estará focalizada internamente a través de este pacto narrativo; Alvaro Retana (el narrador) tiene pues esa característica autodiegética como protagonista de lo que cuenta: nos narra una parte de su vida³⁰⁶ con

³⁰⁶ En el capítulo III, el narrador nos cuenta *datos biográficos* (que comprenden un espacio temporal que va de los 12 a los 17 años) : que se considera el *fruto de una educación ultramoderna y descuidada*; que tiene dos hermanas y dos hermanos, que vive con sus padres en Madrid; su mala relación con su padre que le quiere moldear como un hombre de provecho; su época de bachillerato y su interés en la redacción de poemas eróticos; su relación – a los trece y doce años – con amigos mayores y sus incursiones clandestinas en el teatro Romea de la calle de Carretas; el participar en el concurso de oposiciones del Estado para el Tribunal de cuentas, a los quince años, cuando acaba el bachillerato y a instancias de su padre; sus primeros artículos periodísticos en *El Heraldo* de Madrid publicados con el pseudónimo de Claudina Reigner y el escándalo en la familia que ello comporta; que se compra un piano y que conoce a una admiradora suya Aurorita M. Jauffet (futura vedette) y que le ayuda en los arreglos musicales para el teatro Trianón y que esto le introduce ya en el mundillo del género ínfimo madrileño y se hace famoso y que gana dinero – además de tener su propio trabajo como funcionario – y que lleva *una vida acelerada*, que *estaba envenenado de literatura y excentricidad*, y que se define como *un chico con alma de emperador y cocota*, y que quiere ya, a sus diecisiete años, escribir novelas libertinas para ganar dinero. Momento vital en que su padre es trasladado a Barcelona como inspector general de policía y lo deja solo en Madrid. Lo de *datos biográficos* evidentemente lo hemos puesto en cursiva porque Retana, a pesar de que nos cuenta hechos de su biografía personal que son reales, *inventa* otros para su personaje narrador. Esto se podrá contrastar cuando nos detengamos en la biografía del escritor.

los acontecimientos importantes que la configuran siendo él su actante principal.

Somos conscientes de que el autor real se vale de una materia extraliteraria de su propia biografía para crear su enunciado; es un recurso válido y útil para dar verosimilitud a su mundo ficcional. La materia histórico biográfica es la señal más evidente de que el autor está presente en su relato, después de que se haya producido el proceso de distanciamiento o de afánisis.

El *compromiso autobiográfico*³⁰⁷ del autor se ha dado pues a través del *título* de la novela y del *uso del nombre propio*; es, podríamos decir, un primer paso del pacto literario ficcional en el que se pretende definir *la identidad* del sujeto de la enunciación. En este momento ficcional previo a la lectura, puede que algunos lectores de la época creyeran que el que estaba hablando era el propio Álvaro Retana de carne y hueso. Y aquí la confusión está servida ya en bandeja de plata ya que los conceptos de autor, narrador y personaje se interfieren en el espacio del discurso.

La identidad de nombre entre autor, narrador y personaje se establece, en *Mi alma desnuda*, de manera patente en el nombre que se da al narrador-personaje en la narración, y que coincide³⁰⁸ con el autor en la portada del libro³⁰⁹. *Mi alma desnuda* es, pues, una novela que se nos presenta bajo el aspecto de una autobiografía. Desde el *Lazarillo de Tormes*, la novela autobiográfica literaria se ha

³⁰⁷ Philippe LEJEUNE: *El pacto biográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994, pp. 75 y 155.

³⁰⁸ Nombre que coincide con el de la portada y con la identidad de la persona (Álvaro Retana) que al final de la novela (y en el espacio extradiegético y paratextual) coloca la fecha, la ciudad y el domicilio en que se ha escrito la obra (*Mayo de 1923.- Madrid, Manuel Silvela, 10*). Domicilio éste habitual de Retana en Madrid, según Luis Antonio de Villena, desde 1920 hasta el fin de la Guerra Civil (Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura. Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana*, PRE-TEXTOS, Madrid, 1999, p. 45).

³⁰⁹ Philippe LEJEUNE: *op. cit.*, pp. 65-66.

acercado a la autobiografía (género llamado por Bajtin extraliterario³¹⁰) hasta el punto de hacer más confusa la frontera entre los dos campos³¹¹.

En el espacio de tiempo que va del siglo XVI al XVIII se produce una influencia notable de los *géneros extraliterarios* o testimoniales en la aparición de nuevas formas de la novela. La novela moderna aparece con la picaresca y su estructura se corresponde con la autobiografía: un individuo narra su peripecia vital, en primera persona, de un pasado vivido en una situación de mejora vital. En el siglo XVIII la novela se hace epistolar con el recurso ficcional de un editor que publica las cartas de unos personajes, evitándose así la omnisciencia de las novelas del XIX³¹², y haciendo que el grado de verosimilitud sea mayor (*Las amistades peligrosas*, por ejemplo).

En el siglo XIX, el hecho ficcional de narrar la vida de un individuo ligado a un cronotopo concreto (autobiografía y biografía) hace aparecer unas novelas que tienen una estructura episódica: es el caso del llamado *roman fleuve*, que rastrea la historia de una familia (muy del gusto de la novela naturalista), o del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, muy afín a la novela autobiográfica porque es un personaje el que narra en primera persona como ha ido educándose y adquiriendo experiencia en la vida (el caso de las novelas de Dickens)³¹³.

Es evidente, pues, la contribución de los *géneros extraliterarios* testimoniales en el *género literario* de la novela, en cuanto al aprovechamiento de técnicas ficcionales que se presentan en la autobiografía fingida, la novela epistolar, o la novela de aprendizaje.

³¹⁰ Mijail BAJTIN: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 138-139.

³¹¹ *Ibid.*, p. 135.

³¹² BORNEUF y OUELLET: *La novela*, Ariel, Barcelona, 1989, p. 113.

³¹³ Carmen BOBES NAVES: *La novela*, Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada), Madrid, 1993, pp. 100-101.

La naturaleza de la novela es sincrética³¹⁴, según Bajtin, y ha evolucionado a partir de otros géneros literarios primarios:

La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.). En principio cualquier género puede incorporarse a la construcción de la novela; efectivamente es muy difícil encontrar un género que no haya sido incorporado nunca por alguien en la novela. En general, los géneros incorporados a la novela conservan su especificidad lingüística y estilística.

Es más, existe un grupo especial de géneros que juega un importante papel esencial en la construcción de la novela, y que, a veces, determina el conjunto de la estructura de la novela, creando las variantes esenciales del género novelesco. En él están: la confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la biografía, la carta y algunos otros géneros. Todos ellos, no sólo pueden entrar en la novela como parte constitutiva fundamental, sino determinar también la forma de la novela como un todo (novela-confesión, novela-diario, novela-epistolar, etc.). Cada uno de los mismos tiene sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad. La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad.³¹⁵

Y la asimilación de la realidad no se hace nunca desde una posición neutra sino ideológica; cada autor- y Retana, como vemos también tiene la suya- hace servir *su estrategia ficcional* en un momento determinado y sincrónico de la Historia Literaria.

En la primera página de *Mi alma desnuda*, esa voluntad autobiográfica ya se pone de manifiesto:

³¹⁴ Y lo demostró Cervantes en la elaboración estructural de *El Quijote*.

³¹⁵ Mijail BAJTIN: *op. cit.*, p. 138.

Marchaba a Barcelona a firmar un contrato editorial, que artistas más ilustres me hubieran envidiado y a dirigir los últimos ensayos y el estreno de una revista mía en cierto music-hall;³¹⁶

El narrador, como el autor – y eso ya todo el mundo lo sabía ³¹⁷ -, nos confiesa que es novelista y que está vinculado al mundo artístico del *género ínfimo*.

Un poco más adelante, en la página 11 del capítulo I, el lector ya sabe cuál es el nombre de quien le habla porque Roberto Moliner, el *guayabo* que el narrador conoce en el tren, lo identifica como el novelista de éxito Álvaro Retana:

(...) me entretuve en conjeturar quién podría ser aquel viajero tan simpático que seguía observándome con ese insultante descaro de los muchachos tímidos; pero él me ahorro todo trabajo, exclamando con voz velada:

- Seguramente estará usted pensando. ¿ quién será este tipo que no cesa de mirarme?

Luego, tras una corta pausa, envolviéndome en su sonrisa como un velo encantado, prosiguió:

- Pues le voy a sacar de dudas. Soy un entusiasta admirador de usted. Y abrió en flor sus magníficos ojos de bayadera.

- ¿Un admirador mío? –exclamé yo- . ¿En qué?

- En todo. Y especialmente en sus novelas. ¿No es usted Álvaro Retana?

- ¡No señor! – contesté con ese disgusto que me produce siempre verme reconocido cuando preferiría pasar inadvertido.³¹⁸

³¹⁶ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, Hispania, Madrid, 1923, p. 7.

³¹⁷ En 1923 Álvaro Retana ya es un escritor de éxito en Madrid desde que publicara su primera novela en 1917 (*Al borde del pecado*), y se le conoce también como letrista de cuplés y figurinista de espectáculos de variedades desde 1911.

³¹⁸ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., p. 11.

Vemos que, a través de esa utilización referencial del nombre propio, Álvaro Retana se constituye como un autor que aprovecha su vida como elemento ficcional, siendo ésta **una de las características que definen su obra en general y que hicieron pensar (a lectores, críticos y censores de la época) que era un escritor que vivía como escribía**. Y el usar el nombre propio implica también consecuencias en el hecho de abolir el muro de la vida privada.

Llegados a este punto de interferencias entre literatura y realidad, la novela puede imitar todos los procedimientos de la autobiografía, y esto Retana lo sabe y lo explota a través de su voluntad ideológica autobiográfica. Su propia vida es un artefacto ficcional, una vida novelesca. Es un autor que se relaciona constantemente con su entorno, es un autor de éxito y su oficio de escritor le reporta grandes beneficios.

Retana se mueve biográficamente en sus obras creando nexos referenciales e intertextuales entre ellas, une vida y obra creando lo que Philippe Lejeune llama *espacio autobiográfico*³¹⁹: el entorno ideal que un autor diseña y concibe con sus textos (novelas, artículos periodísticos, prólogos y prefacios del lector, entrevistas, dedicatorias, opiniones que otros tienen de él, publicidad a través de fotos...) para ser conocido en un ámbito de recepción y mantener el interés constante. Ese espacio autobiográfico viene dado por el compromiso que el autor tiene con sus lectores y por la lectura personal que, de alguna manera, les fuerza a hacer de su obra, en la que desea que encuentren siempre claves que se correspondan a una realidad extratextual.

³¹⁹ Philippe LEJEUNE: *op. cit.*, 81-87.

En el caso de *Mi alma desnuda*, se hace difícil separar el concepto de **autor implícito representado** (que es aquella figura ficcional que aparece en el texto como responsable de su escritura, como artífice de la misma con una voz igual o diferente de la del narrador) del concepto de **narrador** porque nos hallamos ante un caso de **autobiografía fingida**, es decir, que en este tipo de personajes-autores es el propio narrador quien ejerce la función del autor implícito representado ³²⁰. En la autobiografía fingida el autor implícito representado queda neutralizado por la voz del narrador.

1. 1. 3. Estructura y tiempo narrativo³²¹

Mi alma desnuda tiene una estructura bien definida que organiza sus dieciséis capítulos de la siguiente forma en sus partes significativas:

- I) Una historia marco general: el relato de Álvaro Retana (catorce capítulos).
- II) Una historia inserta: el relato de su infancia y adolescencia y sus comienzos artísticos (Analepsis): capítulo III.
- III) La historia inserta de Astartea (Analepsis): capítulo XV.

El tiempo narrativo unido a una estructura básica, conectada a un espacio y a un narrador homodiegético- intradiegético, quedaría de la siguiente forma:

³²⁰ V.V.A.A: *Curso de teoría de la literatura*, Taurus universitaria (D. Villanueva coordinador), Madrid, 1994, pp. 228-230.

³²¹ Seguimos a Àlex BROCH en *Forma i idea en la literatura contemporània*, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 273), pp. 101-121.

TIEMPO	Pasado reciente	Pasado remoto	Pasado remoto
CRONOLOGÍA	Cerca de 1923	De los 13 a los 17 años. ¿1911-1917?	Antes de 1923
MODELO TEMPORAL	Linealidad	Analepsis	Analepsis
PARTES SIGNIFICATIVAS	(I) Historia marco	(II) Historia inserta	(III) Historia inserta
CAPÍTULOS	I-XVI (menos el III y el XV)	III	XV
ESPACIOS	Barcelona	Madrid	Madrid
NARRADOR	Álvaro Retana-Rafael Heredia	Álvaro Retana	Álvaro Retana

Hemos dividido a su vez esas tres partes significativas de la estructura en **un eje temático argumental** en sus dieciséis capítulos, haciendo notar al mismo tiempo cómo se organiza esta estructura ficcional en sus sucesivas **funciones significativas** (en su totalidad 10), es decir, en aquellos tempos narrativos y temáticos del desarrollo de la trama que culminan en el desenlace. Hay que destacar que las dos analepsis del relato están situadas de una forma equilibrada dentro de la historia marco: la primera (datos pseudobiográficos) en el capítulo III, y la última, quizás la más forzada y literaria, en el capítulo XV, que intenta ralentizar el relato a través de una historia escabrosa folletinesca con el fin, creemos, de sorprender al lector antes del inesperado desenlace final.

CAP.	EJE TEMÁTICO	Funciones significativas (numeradas)
I	En el tren de Madrid a Barcelona, Álvaro Retana conoce a Roberto Moliner. <i>Un pintoresco arcángel</i> , admirador del novelista, que viaja con su madre y hermana. Retana al ser identificado por Roberto, niega que sea el famoso novelista y dice que se llama <i>Rafael Heredia</i> .	1. Relación de Retana con la familia Moliner. (I. Historia marco)
II	Roberto es el prototipo del adolescente depravado, un guayabo de 16 años. Retana se hace amigo de la madre (cantante de ópera casada con un empresario catalán) y hermana. Roberto es como un personaje de sus novelas. Retana les hace de hermano mayor.	
III	Retana vive en Madrid con su familia. Es la nota discordante. Tiene mala relación con su padre. Relato de sus comienzos, a una temprana edad, como dibujante, compositor-letrista y novelista (De los 13 a los 17 años). ¿1911? ¿1917? Se mencionan otras novelas del autor.	2. (relato biográfico) (II. Analepsis)
IV	El Edén Royal de Barcelona: allí Retana va a estrenar en verano una revista de variedades. Se relaciona con Antonia de Cachavera, la cupletista casta de origen aristocrático y Santiago Vilar, poeta bohemio y pederasta. Retana y él intercambian opiniones sobre los guayabos conocidos. Vilar tiene como amantes un colegial y una amiga.	3. Las amistades de Retana en Barcelona y el mundo de las variedades (I. Historia marco)
V	Retana es el figurinista y el letrista de Antonia de Cachavera, culta e inteligente y a quien admira. Diálogo entre Vilar, Cachavera y Retana. Exposición de su ideología erótica: Vilar (inmoral); Retana (Comedido).	
VI	Estudio de Santiago Vilar (Rambla de Cataluña): héroe decadente y esteta depravado. Teoría sobre Don Juan. <i>Nada excita tanto como la inocencia</i> . El mundo de la droga y el arte.	
VII	Opinión de Cachavera sobre el éxito de Retana: le admira como persona, su leyenda personal. Santiago Vilar aboga por la bisexualidad y critica la homosexualidad afeminada.	
VIII	Retana (como <i>Rafael Heredia</i>) vuelve a establecer contacto con Tito y Graciela con aprobación de la madre. Les acompaña en sus salidas por Barcelona. Producen un equilibrio en él. Son su <i>novio</i> y su <i>novia</i> . Se siente satisfecho de esa amistad.	4. Relación Retana/Tito (I. Hª marco)
IX	El espacio humano del Edén Royal y ensayos de <i>Su Majestad el Placer</i> : las coristas mantenidas. Los amantes toreros. <i>Cada mujer era un caso de patología sexual</i> . El empresario viejo verde.	5. Retana/ Vilar (I. Hª marco)
X	<i>Rafael Heredia</i> y la cantante en el Hotel Oriente: Ésta le considera un miembro de la familia y una buena influencia para sus hijos. Es una artista galante y frívola <i>peligrosa y libertina</i> . Ha vuelto de Brasil a Barcelona para que su marido (Rosendo Moliner) asegure el futuro de sus hijos.	6. Relación Retana/madre de Tito y Graciela (I. Historia marco)
XI	Heredia quiere que Roberto Moliner corrija su vida, que va por mal camino. <i>Es un monigote intoxicado de perversidad</i> por lecturas decadentes y educación descuidada. <i>No quiero que seas un personaje de Retana</i> . Roberto le dice que va a cambiar.	
XII	Retana y Vilar toman el té con las artistas más famosas de variedades de Barcelona: <i>La Chelito</i> , Maruja Lopetegui y <i>La Goya</i> . El mundillo de las variedades.	7. Retana/Vilar (I. Hª marco)
XIII	Roberto Moliner descubre la auténtica identidad de su amigo durante un paseo por el Tibidabo al ser saludado por Carmen Flores. Retana se justifica porque ha querido, con ellos, huir de su <i>halo perverso como novelista de moda</i> . Le dice que no se lo cuente a su madre y hermana.	8. Retana/Tito (Hª marco) Leitmotiv, y prólogo inserto de El demonio de la sensualidad
XIV	<i>Rafael Heredia</i> se impone salvar a Roberto Moliner. Tito le responde que <i>tarde o temprano, pese a tu moral, serás mi amante</i> . A parece el <i>leitmotiv</i> del título de la novela: Álvaro Retana no quiere mostrar su <i>alma desnuda</i> , su interior más privado ni a Roberto ni a nadie. Aparece el prólogo íntegro que el autor dedica a Antonia de Cachavera para su novela, que está a punto de aparecer en Madrid, <i>El demonio de la sensualidad</i> (literatura dentro de la literatura).	
XV	Retana cuenta a Roberto como conoció en Madrid a Astartea y sus dos <i>criaturas</i> (Alberto y Carmina). Es una mujer fatal y perversa que parece un personaje de sus novelas y que vive obsesionada por su amor platónico al mariscal Gilles de Rais. Episodio relacionado con la obra de Huysmans <i>Là-bas</i> ya que se cuenta la historia de ese personaje histórico del siglo XV. Capítulo justificatorio de Retana ante sus lectores para que no lo relacionen con los personajes inmorales y perversos de sus obras: <i>yo soy un hombre normal y casto</i> .	9. Relato sobre Astartea (III. Analepsis)
XVI	Se enfría su relación con Tito. Se despiden de los hermanos y de la cantante. Santiago Vilar muere a causa de la droga. Meses después, en Madrid, Graciela, amante de un aristócrata y convertida en estrella del cuplé le cuenta la muerte de sus padres en un accidente y de Tito en la cárcel. Álvaro Retana recuerda con melancolía esa amistad que tuvo con los hermanos.	10. Desenlace

1. 1. 4. Los personajes

La característica más significativa de los personajes principales y secundarios de *MAD* es que están elaborados a través de una imagen doble, son actantes duales en cuanto a su carácter. Éste es un rasgo de la ambigüedad que siempre está presente en Retana a la hora de presentar sus mundos ficcionales. La ambigüedad procede de una ideología estética que muestra al ser humano desde una perspectiva dual, en relación consigo mismo y con los demás actantes del relato. Los personajes se relacionan entre sí por contraste. Retana muestra una galería de seres abyectos para enmascarar ante su espacio biográfico su propia personalidad multiforme. El mismo Retana se mueve en esa misma dualidad casi maniquea: su buena fama y su mala fama: lo que los demás creen que él es y lo que él pretende que los demás crean.

Álvaro Retana (*Rafael Heredia*)

Ya hemos hablado de él a la hora del análisis del narrador. A través de él y de su relación con Roberto Moliner se mantiene la tensión de la narración. Es un *alter ego* novelesco del autor. Y la pretensión de dicho personaje es disfrutar la amistad que tiene con los dos hermanos y evitar que Tito Moliner vaya por mal camino. Es un personaje moralizador³²² que en todo momento se justifica queriendo hacer ver al lector que ha abandonado definitivamente su vida libertina pasada y que abjura un poco de su celebridad como

³²² Retana publica en 1922 *La mala fama*, otra novela con pretensión autobiográfica cuyo personaje es Alberto Reyna, novelista decadente y erótico, que se justifica diciendo que finge ser un libertino para dar gusto a sus lectores. Según Villena, es una de las novelas menos afortunadas de Retana (Luis Antonio de VILLENA: *op. cit.*, p. 62).

novelista de éxito. Creemos que en él Retana se describe tal como es, con esa ironía y ambigüedad que siempre lo caracterizan. Se muestra como amigo de sus amigos (Santiago Vilar y Antonia de Cachavera) y siente mucho el final de aquellos jóvenes cuya amistad lo había revitalizado como ser humano y que había considerado cariñosamente como su *novia* y su *novio*.

La familia Moliner

El narrador los conoce durante el viaje en tren de Madrid a Barcelona. Son Roberto Moliner y Graciela Moliner. Hijos de un empresario catalán afincado en Barcelona, Rosendo Moliner, y una cantante de ópera brasileña que les acompaña en el viaje.

La madre (la cantante de ópera)

De las mujeres que aparecen en *MAD*, la madre de Roberto y Graciela Moliner, representa a la madre despreocupada porque su punto de interés en la vida ha sido ser una diva de la ópera. Es brasileña y ya en su cenit artístico se dispone a volver a Barcelona junto a su marido, Gerardo Moliner, un fabricante de paños de Tarrassa, con sus dos hijos para asegurarles su futuro económico. No ama en absoluto a su marido, pero está dispuesta a representar su papel de madre abnegada para asegurarse de que su tren de vida va viento en popa y a toda vela.

Si Cachavera es la cupletista culta, mujer libre y autónoma y si Astartea es el símbolo de la depravación, la cantante de ópera es una madre materialista y desnaturalizada. El narrador la describe (capítulo X) de la siguiente manera: cortesana helénica por su

actitud lasciva y perezosa, aventurera y caprichosa, artista galante y frívola, sirena de *boudoir*, peligrosa y libertina e incorregible parlanchina. Retana ni le da un nombre a esa mujer, sólo es la cantante de ópera y nada más.

Delega en Rafael Heredia-Álvaro Retana (narrador) casi el cuidado de sus hijos para que los distraiga en Barcelona. Es una madre despreocupada porque sus dos hijos son adolescentes y los deja, como quien dice, en manos de un extraño, que realmente es un libertino, a pesar de que no quiera ejercer como tal.

La cantante de ópera, con sus dos hijos, tiene su correlato con Astartea, a quien acompañan sus juguetes eróticos, Alberto y Carmina. Alberto y Carmina son casi los dobles de Roberto y Graciela. Un guayabo y una guayaba que están a merced de una mujer perversa. Astartea hace pasar a sus dos criaturas por parientes. Tanto la una como la otra aparecen descritas sin ninguna compasión, son dos esperpentos de mujer: una madre que no ejerce la maternidad, y una harpía que finge ser madre; la una representa la lujuria y la otra el egoísmo, la avaricia y la ambición humanas.

Al final de la obra (capítulo XVI) se nos cuenta que la cantante muere con su marido en un accidente de coche. Es un final trágico que simbólicamente representa un castigo, una caída que acaba con la ambición y la avaricia. La muerte de los padres conllevará la destrucción de los hijos.

Roberto (Tito)

Roberto Moliner es un joven de dieciséis años, caprichoso y desatendido por sus mentores. Lector empedernido de lecturas decadentes y perversas, entre las que destacan las de Álvaro

Retana. A Roberto Moliner le pasa lo mismo que a Alonso Quijano o a Emma Bovary: quiere llegar a ser un personaje literario. Esa es su tragedia vital, está aquejado de un sutil bovarismo destructor. Y su pretensión última, como algunos guayabos perversos de las historias de Retana (como Baby, el personaje protervo de *El octavo pecado capital*, que ha leído con delectación), es conseguir que Rafael Heredia sea su amante. Cuando se enfría su relación con el novelista, que en ningún momento accede a tal cosa, su vida cae en picado, será encarcelado por robo y se suicida en la cárcel cuando conoce que su hermana lleva una vida galante.

Graciela (la hermana)

Es una guayaba inocente y el personaje de contraste con su propio hermano, depravado ya a su edad. Y como mujer que es, se llevará la peor parte. Después de la muerte de sus padres y hermano, será la mantenida de un rico aristócrata y se transformará en una mujer galante, una cupletista recomendada para el Edén Royal de Barcelona. Si su madre había sido una cantante de ópera, ella será una corista del género ínfimo para poder sobrevivir. El destino de Graciela es bien triste. Y era el destino de muchas mujeres jóvenes de la época desatendidas por su familia o que no encontraban su lugar en la sociedad.

Graciela se parece a Fanny, el personaje de la novela del mismo nombre, del escritor catalán Carlos Soldevila³²³. Fanny se hace bailarina de un teatro del paralelo barcelonés para mantenerse, cuando su padre, un empresario, muere, y sus dos hermanos la abandonan, a ella y a su madre, al ir a buscar fortuna a Argentina.

³²³ Carles SOLDEVILA: *Fanny*, Edicions 62, Barcelona, 1999 (publicada en 1929).

Santiago Vilar: el poeta bohemio

En la caracterización de Santiago Vilar parece que Retana quiera rendir un homenaje literario al héroe-esteta amoral y aristócrata, el ilustrado misántropo, de la novela decadente francesa finisecular. Los modelos más evidentes son Jean Floressas Des Esseintes y Durtal, los personajes imbuidos por el *spleen* vital de la novelas de Karl-Joris Huysmans, *Au rebours* y *Là-bas*, y el perverso señor de Phocas, personaje central de *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain (pseudónimo literario de Paul Duval).

De cerca hemos de tener en cuenta otros personajes de las mismas características como Dorian Gray, Des Grieux y Teleny de Óscar Wilde y el ambiguo señor Venus, de Rachilde (pseudónimo literario de la escritora francesa Marguerite Eymery), como también, en menor medida, el marqués de Bradomín de las *Sonatas* de Valle-Inclán; y más de cerca el personaje transgresor José Fernández de Andrade y Sotomayor de la novela *De sobremesa*, del escritor colombiano José Asunción Silva; o la propia figura humana contemporánea de Retana como es el caso del novelista Antonio de Hoyos y Vinent, encarnación del aristócrata decadente en España.

A continuación mostramos una lista cronológica de esas obras que presentan esos héroes decadentes:

- *Au rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans.
- *Là-bas* (1890), de Joris-Karl Huysmans.
- *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Óscar Wilde
- *Teleny* (1893), de Óscar Wilde.
- *De sobremesa* (1887-1895); publicada en 1925), de José Asunción Silva.

- *Monsieur Venus* (1900), de Rachilde.
- *Monsieur de Phocas* (1903), de Lorrain.
- Las cuatro *Sonatas* (1902-1905), de Valle-Inclán.

La definición de este tipo de personaje la hace, por ejemplo, R. H. Moreno-Durán³²⁴ al hablarnos de José Fernández de Andrade y Sotomayor, el personaje de Asunción Silva de la novela *De sobremesa*:

Sensitivo hasta rozar la morbidez, Fernández y Andrade de Sotomayor es un insaciable decantador de sensaciones, alguien que ha hecho de su vida un crisol de experiencias de las que nada está excluido: la transgresión lo impulsa, el crimen lo tienta, el suicidio se abre como postrer esperanza: sabe, como Wilde, que “la única forma de vencer una tentación es ceder a ella.” Se rinde sólo ante la aventura extrema del placer, y así lo ratifica en ese Diario, que es el alma de su novela (...) La exclusividad del goce parece sustentar la originalidad e identidad del decadente, que hace del erotismo una estética: nadie vive ni disfruta como él: es único, irrepetible, prescinde del código común. Y eso es lo que ratifica la filiación de seres como Fernández y Andrade de Sotomayor con sus cofrades Des Esseintes y Durtal, Dorian Gray y monsieur Phocas (...), un mosaico de sensitivos para quienes la osadía y el temor se aúnan gracias al opio y a la voluptuosidad, al exceso sensual y a un constante cuestionamiento de los alcances de su subjetividad (...) Además, su mayor pretensión es la de lograr la total afinidad entre vida y arte: redactar con la propia experiencia una estética.

Santiago Vilar (que aparece en los capítulos del IV al VIII y después en el XII) encaja sobremanera en la anterior definición: es un poeta madrileño bohemio, de treinta y dos años, de familia acomodada, libertino y camarada favorito y confidente de Retana en

³²⁴ En *De sobremesa, una poética de la transgresión*, “Quimera”, número 148, Junio-Julio 1996, p. 42-46.

Barcelona. La dualidad de la personalidad de Vilar se refracta en su personalidad: por una parte es un esteta sensible y misántropo, confidente de artistas y mujeres galantes, y por otra es un pederasta depravado, bisexual y machista que practica una doble moral, y además es adicto a las drogas. Y sigue una teoría nostálgica y romántica sobre el donjuanismo:

Don Juan Ambiguo es el producto de una civilización despreocupada, y su prestigio radica exclusivamente en su perfume de amoralidad. Él no se conforma con los límites puestos al deleite por la Naturaleza, y busca su armonía voluptuosa en el ensamblamiento de voluptuosidades prohibidas y, desgraciadamente, exquisitas.

Para Don Juan Ambiguo, el Placer es un arte como la Música; y persuadido de que es necesario conocer todos los ritmos y dominar todas las variaciones para obtener resultados brillantes, marcha tranquilamente a la perpetración de locuras eróticas sin oponer la menor traba a su desordenada fantasía.

Don Juan Ambiguo, el insaciable buscador de lujurias malsanas, es una víctima de la moderna literatura decadente y sufre el veneno del pecado decorativo. Es un propagador de paraísos artificiales, y le placen las mujeres bien vestidas, los amiguitos jóvenes, los cigarrillos turcos y los perfumes caros. Frecuenta las cenas del Ritz, aplaude a Luisita Esteso, se extasía con las novelas de Lorrain y siempre tiene en la mesita de su cuarto los retratos de Alvarito Retana, Anselmi y Joselito.³²⁵

Nos parece interesante que Retana, a pesar de tener muy presente la tradición francesa finisecular por lo que hace referencia al héroe decadente, ponga en boca de Vilar su atracción por el mito de Don Juan. De esta manera, y desde la exotopía literaria, Retana se sabe deudor de la propia tradición literaria hispánica. Don Juan,

³²⁵ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., pp. 79-80.

desde Tirso de Molina y después con Zorilla, es el símbolo del hombre amoral transgresor del orden establecido y cuya ley es la máxima búsqueda del placer en una ferviente lucha entre eros y thánatos. Santiago Vilar se asocia a sí mismo a ese Don Juan Ambiguo porque, como él, su existencia es un viaje personal a través de las pulsiones eróticas y hedonistas que desembocan, en definitiva, con la muerte; ya que el huir del hastío vital a través del paraíso artificial (el sexo, lo estético, la droga...) conlleva lo que más se rechaza, es decir, la propia muerte, en este caso más una muerte psíquica que física. El castigo del Don Juan clásico es la muerte, el castigo a su soberbia humana, de la manera en que eran castigados los héroes de la antigüedad clásica, cuyo castigo a su *hybris* siempre era una sanción metafísica. En la muerte de Santiago Vilar³²⁶ también habrá un poco de todo esto, ya que Retana – que nunca quiere parecerse a sus personajes- parece cumplir al pie de la letra, aunque sea a través de la ironía justificatoria, la máxima de que *quien mal anda mal acaba*.

Santiago Vilar se había labrado una notable *mala fama*, nos afirma el narrador:

En cuanto a Santiago Vilar, también era, como Antonia y como yo, una víctima de su mala fama. A Santiago se le creía capaz de las más formidables pillerías y se había creado un importante prestigio entre el mundo ligero por su extravío sensual. Era un infatigable buscador insaciable de lujurias estéticas, exquisito temperamento devorado por la ardiente curiosidad de su naturaleza. Perteneciente a una familia acomodada y respetable, él prefería gozar los atractivos de una existencia equívoca en que lo inesperado y lo prohibido armonizaran

³²⁶ Retana en *La hora del pecado* (marzo de 1923) muestra a dos personajes decadentes y perversos como Vilar – José Luis y Lolina- que, al final de la novela se suicidan con una sobredosis de morfina.

con la Belleza, a confinarse en el ambiente honorable y circuspecto de los suyos.³²⁷

Retana, a través de Vilar, retoma el antiguo ideal finisecular³²⁸ del hombre urbano soltero y culto, egocéntrico y automarginado que, a su vez, suponía ya una interpretación del paranoico héroe gótico, producto del romanticismo. Un hombre ocioso e individualista, situado entre la respetable burguesía y la bohemia, que se rebela ante la imposición de un rol sexual obligatorio dentro de la familia ortodoxa. Un anti-héroe de sexualidad ambigua y poco definida – a pesar de su pánico explícito por la homosexualidad- y prototipo del artista creativo.

El Álvaro Retana narrador y Santiago Vilar (capítulo IV) tienen como tema de conversación los *guayabos* conocidos. El *guayabo* es un chico jovencito y guapo³²⁹ que raya los quince o dieciséis años, es decir, un menor de edad. No nos hallamos en este caso ante unas confidencias entre homosexuales, sino entre posibles pederastas. Santiago Vilar es un pederasta porque tiene relaciones con un colegial *monísimo* de trece años; a este rubio colegial le llama Vilar *nene libertino*, *monigote*, *niño aristocrático* y *ángel arrojado del infierno* y le cuenta a Retana que se lo había *pasado* el marqués de Raurel. Por su parte Retana le cuenta a Vilar que un niño bien de catorce años le confesó un día la relación que había tenido con el ex novio de su hermana.

En la obra de Karl-Joris Huysmans, *Au rebours*, Jean Floressas Des Esseintes narra cómo había conocido un muchachito desarrapado en París y confiesa que nunca con nadie había

³²⁷ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., p. 62.

³²⁸ Eve KOSOFKY SEDGWICK: *La epistemología del armario*, Ediciones de la tempestad, Barcelona, 1998, pp. 248-255.

³²⁹ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 66.

experimentado el goce sensual que había tenido con él. En este caso Vilar y Des Esseintes son dos gotas de agua, en cuanto a este tipo de sexualidad pervertida.

En la obra de Jean Lorrain (*El maleficio*) también hallamos al excéntrico y depravado pintor Claudius Ethal, amigo del señor de Phocas, que relata su relación morbosa y singular con Angelotto, un niño de la calle napolitano, enfermo de tuberculosis que recoge en su casa y de quien modela un busto de cera:

“Su delgadez me interesó enseguida y luego la *facies sympatica* de la tisis, esa expresión de languidez ardiente con que se idealiza todo rostro tuberculoso y que tanto gusta al artista. En resumen, abordé a Angelotto, le hice una proposición a medias y le llevé a mi casa...

(...) me gustaba demasiado la expresión de sus ojos sufrientes. Angelotto posó largas horas, resignado, con ese estupor rencoroso en sus pupilas, donde a veces creía leer un reproche, y aquella boca, aquella boca sellada como un desafío. Me apasioné con esta cera con una alegría salvaje, una plenitud de voluptuosidad que no he vuelto jamás a encontrar, porque sentía que estaba modelando un alma, todo un pasado de miseria y sufrimiento, cuya síntesis yo fijaba en cada movimiento de la espátula, toda un alma indignada y terca, cuyos sobresaltos de rebeldía sobreexcitaban magnéticamente mis dedos.³³⁰

Vilar en *MAD* se justifica, como harían los personajes de Nabokov (el caso del profesor Humbert Humbert de *Lolita*), señalando la protervia y la depravación de ese tipo de adolescentes que buscan también la atracción de los adultos. Paquito, el colegial rubio, vendría a ser una especie de Ada o de Lolita, una *nínfula* masculina que sabe lo que hace³³¹. Es un tema delicado y tabú en

³³⁰ Jean LORRAIN: *El maleficio*, Alfaguara, Madrid, 2004, pp. 106-107.

³³¹ El tema de la *ninfolia* lo retoma Nabokov del propio Edgar Allan Poe, quien se había casado en secreto con su prima de trece años, Virginia Clem, a quien

nuestra sociedad ya que actualmente es un delito hacer apología de la pederastia, y por supuesto era motivo de escándalo en la sociedad de Retana.

Paquito, el colegial, como también Roberto Moliner y su hermana Graciela, son jóvenes desatendidos por sus familias. El primero está al cargo de un abuelo que lo cree un ángel y que desconoce sus trapicheos; los segundos, con el padre ausente, están en manos de una madre libertina que de lo que menos se preocupa es de la educación moral de sus hijos. Si Retana habla de ello, es que sucedía en la sociedad de la época y tiene por ello su interés sociológico, y era una lacra en la propia sociedad burguesa del momento.

Álvaro Retana publica el año 1919 *Los extravíos de Tony*, las memorias de un colegial que cuenta sus andanzas como lo hacen las Claudinas de Willy. El colegial perverso, al estilo de lo que más tarde creará Nabokov, es uno de los temas recurrentes en Retana, dentro de esa galería de seres humanos que nos muestra en sus obras. Esta insistencia en el mundo de los *guayabos* y las *guayabas*, sospechamos que debe de tener un origen autobiográfico. En *MAD*, el Álvaro Retana adolescente aparece también descrito de esta guisa: de sensualidad precoz, frecuentador de compañeros mayores que él, con correrías por los teatros de la calle Carretas, consumidor de lecturas perversas... Y decimos esto porque Retana es de aquellos escritores que sólo habla de lo que conoce o de lo que ha conocido en su vida. Quizá en la imagen de esos colegiales

recuerda en el poema *Annabel Lee* y en el cuento *Leonora*, en el que se muestra el amor del protagonista por la niña-mujer (R. H. Moreno Durán en *De ninfas y otras lascivas especies*, "Quimera", núm. 162- Octubre 1977, p. 58). En el caso de Retana tendríamos que hablar de algo parecido, es decir, de la *guayabofilia*, valga el nuevo término acuñado, en el que, como en Nabokov, la pederastia del adulto aparece justificada por la *malicia* – tratada literariamente- del adolescente perverso.

casquivanos, como Paquito o Tony, se esconda o se recuerde una etapa de su vida.

Santiago Vilar, como Don Juan, escandaliza por lo que piensa, dice y hace en su vida, quizá como un *alter ego* del propio Retana, detrás del cual el autor se esconde a pesar de que nos hace creer que habla a través del narrador, en todo momento comedido y moralizante. El heroísmo de Santiago Vilar consiste en su propio empeño, como en Don Juan, en la malignidad, en la ruptura de los límites de lo moral, en su constante desafío. Es un personaje que se nos presenta magistralmente trazado como insolente y provocador, y es el que en *MAD* adquiere quizás un tratamiento más elaborado por parte de Retana. Y con el que, creemos, se identifica de una manera consciente y nostálgica, como símbolo del individuo libre más allá de toda prohibición.

Veamos, por último, los paralelismos hallados entre **Santiago Vilar y los héroes de algunas novelas decadentes europeas:**

ATRIBUTOS COMUNES DEL HÉROE DECADENTE		PERSONAJES RELACIONADOS INTERTEXTUALMENTE CON SANTIAGO VILAR
Solteros urbanos, imbuidos por el tedio vital (Estetas: clase media(1) y aristócratas(2) con nostalgia del pasado	Escritores	Durtal(1)
	Poetas	Santiago Vilar(1)
	Coleccionistas	Des Esseintes(2), Monsieur de Phocas(2), Claudius Ethal(1)
	Poseedores de refugios (torre de marfil)	Santiago Vilar, Des Esseintes, Durtal, Phocas, Claudius Ethal
	misántropos	Santiago Vilar, Des Esseintes, Durtal, Phocas, Claudius Ethal(1), Fernández Andrade(1), Des Grieux(1)
Los viajes por Europa y otros países		Phocas, Claudius Ethal, Fernández Andrade

Atracción por lo marginal urbano (bohemia, prostitución...)	Santiago Vilar, Des Esseintes, Durtal, Phocas, Claudius Ethal
Consumición de drogas (paraíso artificial): láudano, éter, morfina, opio...	Santiago Vilar, Phocas, Claudius Ethal, Fernández Andrade
Pederastia(ninfofilia, guayabofilia)	Santiago Vilar, Des Esseintes, Claudius Ethal
Pulsiones sexuales extremas (Donjuanismo(1), voyerismo(2), necrofilia(3)..., apatía sexual(4), trastornos psíquicos(5).	Santiago Vilar(1), Durtal(4), Des Esseintes(4,5), Phocas(1,3,4,5), Claudius Ethal(1,2,3), Fernández Andrade (1,5), Des Grieux (5)
Bisexualidad(1) , Homosexualidad (2), pánico a lo homosexual(3)	Santiago Vilar(1,3), Des Grieux(2), Teleny(1,2), Phocas (2), Fernández de Andrade (3)
Suicidio(1), , crimen(2) o intentos(3)	Santiago Vilar(1), Phocas(2), Fernández Andrade(3)

Jean Floressas Des Esseintes es el protagonista de *Au rebours* (1884), un aristócrata soltero enfermo de spleen que vive retirado en su mansión fuera de París; es un coleccionista de obras de arte, entre las que destacan obras de Gustave Moreau, es también bibliófilo. Es un misántropo empedernido y está aquejado de trastornos psíquicos que le sumen en una total apatía. No se relaciona con nadie y vive sumido en una atmósfera gótica y romántica. Huysmans narra en 3ª persona.

Durtal es el protagonista de *Là-bas* (1890): está imbuido por un frenesí vital y paranoico que le hace investigar la vida del depravado mariscal francés Gilles de Rais ya que pretende redactar su biografía, en su pretensión filosófica de encontrar las motivaciones y la belleza mística en el ejercicio del Mal. Tiene como interlocutor a Des Hermies, un médico racionalista que discute sus teorías y es un auténtico camarada masculino. Des Esseintes recibe las cartas de una mujer misteriosa (la señora de Chantelouve) de quien cree estar enamorado y que le introduce en el mundo del esoterismo. Huysmans narra en 3ª persona.

Monsieur de Phocas es un aristócrata (el conde de Fréneuse) obsesionado en la colección de gemas y piedras preciosas y aquejado por transtornos psíquicos de origen sexual (búsqueda de un ideal amoroso homoerótico: obsesionado por los ojos glaucos de Antinoo) que le angustian y le hacen vagar por diversas geografías exóticas. Tiene un amigo, el pintor inglés Claudius Ethal- es idéntico al enano del duque De Alba, pintado por el pintor flamenco Antonio Moro-, que ejerce sobre él una influencia sensual y nociva y a quien acaba asesinando. Phocas también se siente atraído por Thomas Welcôme, apuesto millonario que le es presentado por Ethal. La narración es en su mayor parte homodiegética ya que Phocas antes de desaparecer viajando, entrega su diario a un abogado parisino.

José Fernández de Andrade, el protagonista de *De sobremesa* (publicada en 1925), a pesar de que no sabemos si Retana conoció la novela del dandi colombiano José Asunción Silva (1865-1884), es un personaje curioso dentro de la literatura hispanoamericana modernista porque encarna al mismo tipo de héroe decadente de la novela francesa finisecular, que habíamos visto en Huysmans o en Lorrain. Fernández de Andrade es un *alter ego* de José Asunción Silva, un héroe esteta y enfermizo que cuenta³³² a tres amigos, a través de la lectura de un diario íntimo durante la sobremesa de una cena, su peregrinaje erótico y de búsqueda de curación – enfermo del alma, como Phocas o Des Esseintes- por Europa. En la novela se muestra insinuado un mundo homosocial y fraternal, a pesar de que Fernández de Andrade está obsesionado en la búsqueda de Helena, un ideal femenino estético.

³³² Gabriel GIORGI en *Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en De sobremesa, de José Asunción Silva* (http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_04.htm)

Sabemos, nos dice García Márquez³³³, de la influencia de Huysmans en Silva a la hora de escribir *De sobremesa*, porque Mallarmé le regaló en París un ejemplar recién publicado de *Au rebours*. Asunción Silva, sigue Márquez, sufrió en carne propia la incompreensión de un medio social – nos recuerda de cerca a otro escritor incomprendido como Wilde- que nunca le perdonó su originalidad y distorsionó su biografía con leyendas ridículas y escarnios perversos (de índole homófoba), cosa que se agravó por el hecho de su suicidio.

Camille Des Grieux y René Teleny son los personajes de la novela *Teleny*³³⁴, atribuida³³⁵ a Óscar Wilde. Des Grieux, aquejado de spleen, se enamora enfermizamente del concertista húngaro Teleny, que acaba teniendo una relación sexual con la madre de aquél. La novela es narrada a través de otro personaje que cuenta los amores de los dos jóvenes, cuyos nombres son pseudónimos, ya que Des Grieux, antes de morir, le había contado la historia de sus sufrimientos por Teleny. En la novela, además de describirse el erotismo homosexual, se muestra el mundo marginal y culto homosocial del Londres finisecular, que tanto había frecuentado Wilde. Siendo esta obra la otra cara de la moneda de todo lo que Wilde había insinuado en *El retrato de Dorian Gray*.

Nos parece curioso destacar que la novela finisecular decadente traslada su centro de atención a los personajes masculinos, ellos

³³³ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ en *En busca del Silva perdido* ("Quimera", núm. 148- Junio-Julio 1996, pp.35-41).

³³⁴ Desconocemos si Retana conocía esta novela pero es evidente que es un precedente de sus obras *Las "locas" de postín* (1919) y *A Sodoma en tren botijo* (1933), en el sentido de que Retana, como hiciera Wilde, retrata los ambientes homosexuales del Madrid de su época.

³³⁵ Atribuida a Wilde, o a Wilde y un grupo de amigos, como afirma el editor de la traducción francesa de 1934 (Alberto Cardín en el prólogo de *Teleny*, Libros y publicaciones periódicas 1984, S.A (Biblioteca del erotismo, La sonrisa vertical, 20), Barcelona, 1984, p. 8).

son el centro del género novela, en la que, como hemos visto, se muestra un mundo masculino subversivo y transgresor al orden patriarcal burgués. El realismo decimonónico anterior había mostrado una galería de personajes transgresores femeninos, siendo la mujer adúltera o marginal la más tratada: Emma Bovary, Ana Karenina, Ana Ozores, Naná, Margarita Gautier... Eran todas ellas mujeres infames que recibían su castigo social. Los hombres de la novela decadente, más que infames, están descontentos de todo, son estetas, y se alejan de los roles patriarcales impuestos por decisión propia y su búsqueda es existencial, utópica y muchas veces abocada al fracaso o al suicidio. Si el realismo y su exageración naturalista había sido el espejo de la burguesía, la novela simbolista y modernista decadente representa la expresión de su crisis de valores.

Antonia de Cachavera



Antonia de Cachavera es evidentemente un personaje de *Mi alma desnuda* (aparece en los capítulos del IV al VII y en el XIV) pero que se relaciona con un personaje real. Tal vez en este personaje, que tiene su correlato en la realidad (fue una famosa cupletista madrileña), se puede demostrar esa constante ficcional de Álvaro Retana de incluir en sus mundos ficcionales personajes totalmente idénticos a la persona real.

Antonia de Cachavera, amiga de los dos Álvaros Retanas, el de la ficción y el autor, aparece, dentro de las amistades barcelonesas del narrador, como contrapunto moral y humano de Santiago Vilar. Antonia, a pesar de ser considerada *un diablo con faldas*, epíteto aplicado a todas las artistas del género ínfimo en los años veinte, es una mujer culta y comedida que no lleva en absoluto una vida disoluta. La dualidad en ella se presenta pues entre lo que representa en escena y lo que es realmente en la vida real.

Antonia de Cachavera encarna el prototipo de fémina quizá más admirado por Retana: la artista que representa en el escenario un tipo de mujer frívola y libre que no tiene nada que ver con la mujer madre y esposa de la sociedad burguesa del momento, enclaustrada y relegada en el ámbito de la familia:

La Cachavera es bella con una belleza imperfecta y sugestiva. Sus ojos, fabulosos, son más grandes que la boca; su nariz es bastante respingona; su frente es quizás demasiado despejada, y el óvalo del rostro no tiene nada de helénico. Sin embargo, es extrañamente seductora. Es una criatura a la cual no se puede olvidar habiéndola visto una sola vez. Es el pecado mortal divinizado. Es el Demonio de la sensualidad terriblemente casto, incitante e inaccesible. Como todas las mujeres procedentes del Infierno, Antonia de Cachavera disfruta de una inteligencia superior. Culta, como quizás no lo sea ninguna otra mujer de teatro, Cachavera sugestiona, no sólo ante las baterías, sino fuera del escenario. Es un abismo insondable, que oculta bajo su aspecto peligroso un alma casta y pura, ansiosa de ideales insaciados. Es la explosión de un corazón henchido de furores inextinguibles. Hay en ella más cerebro que carne y, sin embargo, la gente sólo ha querido ver en ella lo que hay de mórbido, de voluptuoso y excitante.³³⁶

³³⁶ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., pp.58-59.

Ninguna mujer burguesa se hubiese retratado como vemos en la foto, donde la artista luce mantilla y peineta (atributos de gala de la feminidad española burguesa y aristocrática) y zapatos de tacón (el fetichismo es evidente), enseñando su cuerpo desnudo con total complacencia y en una pose entre descarada y simpática. Es una imagen frívola y erótica pero de una belleza extrema, encarnación al mismo tiempo de un modelo de mujer prohibida, pero que se hace visible porque es una artista.

Y esa libertad artística se confundiría en la época con la imagen de *mujer fatal* y casquivana. El cuerpo es – todavía en nuestros días- un tabú y mostrarlo fuera de la privacidad llega a ser, en muchas ocasiones, motivo de escándalo o considerado incluso como pornográfico. La mala fama, a la Cachavera, le viene dada porque es un icono femenino transgresor, pero esa etiqueta le va al pelo porque es famosa y necesita continuar siéndolo, son gajes del oficio. Su espacio biográfico es semejante al de Retana escritor, viven de una leyenda que les afecta la propia vida personal y de la que ya no pueden prescindir:

Y lo más curioso es que esta mujer fantástica, en cuyos ojos parecen arder todos los peligros, en el fondo es una criatura inofensiva, llena de ternuras inefables. Parece un negro precipicio, y es una blanca llanura. Ofrece el exterior de una Mesalina, y en su interior allá se va con Santa Teresa de Jesús. Es una llama que no quema; un sol que no abrasa; es una especie de espada de Bernardo, que ni pincha ni corta.

Triste es tener que deshacer la leyenda. Pero la Antonia de Cachavera, artista inimitable, primor de gracia y picardía, terrible en sus desafueros escénicos, no pasa de ser una buena chica sin esas complicaciones que el público la supone.

Y lo más pintoresco es, que para no perder su personalidad, Antonia, como yo, debe sostener su mala reputación. Sería una equivocación en esta maravillosa apasionada recluirse en el género serio. Ella se debe a

su leyenda y a su temperamento. Su misión es vivir en el horror como el pez en el agua. Su genio culmina en el mal, y su arte en la canción atrevida.³³⁷

Este personaje, como vemos, aparece retratado con muchísimo cariño por parte del autor, que en ningún momento lo relaciona con otro tipo de mujeres de revista, coristas oportunistas y mantenidas, y de moral dudosa. Y es asimismo el personaje que se salva en la obra de una crítica por parte del narrador-autor, ya que nos muestra siempre seres decadentes de naturaleza perversa. Antonia de Cachavera, que simboliza una feminidad libre pero auténtica, es el contrapunto de Santiago Vilar pero es la antítesis también de la depravada Astartea, mujer corrupta y ambigua que pretende, desde el punto de vista sadiano, ejercer en el Mal.

Astartea y sus criaturas (Alberto y Carmina)

En el capítulo XV de *MAD*, Retana hace un alto en el camino de su historia, antes del desenlace final, y nos presenta un episodio recordado por el narrador de algo que le había sucedido en Madrid: el entrar en contacto con Astartea. La atmósfera de esta analepsis ficcional se parece a la de un cuento popular, de aquellos en los que el héroe cae en manos de un ogro o de una bruja maligna.

Astartea conoce las novelas de Álvaro Retana, es *una sirena rubia, una bestia lasciva y horrenda, tocada de sensualidad y literatura*, una mujer andrógina que ha corrompido a dos jóvenes, Alberto y Carmina, que son sus cómplices en sus correrías y sus juguetes eróticos. Retana la define como la *devoradora de hombres* que aparece bajo el nombre de Antinea en la novela de Pierre Benoit *La*

³³⁷ *Ibid.*, p. 61.

Atlántida. Astartea está enamorada platónicamente del malvado Gilles de Rais, el que inspiraría la leyenda de Barba Azul (del cuento de Perrault), y tiene su casa decorada como si fuera el castillo de Tiffauges, el antro de las fechorías del depravado mariscal francés.

Astartea y sus criaturas en ese momento del relato devienen realmente una excusa ficcional de Álvaro Retana para mostrar (el narrador lo cuenta a Roberto Moliner para enmendar su conducta) la abyección humana en su grado más elevado. Astartea encarna a la mujer fatal por excelencia en su vertiente maléfica y destructiva. Astartea es la anti-Cachavera. Es la mujer demonio desde el punto de vista romántico y la mujer maldita desde el punto de vista bíblico, como lo fueran Salomé o Jezabel, o una harpía o una sirena, o la misma Circe, retomando el mitologema clásico de la mujer depredadora y pervertidora. Desde el punto de vista mitocrítico encarna al ser nictomorfo por excelencia, isomorfo de la noche, opuesta a la luz y representante del Mal.



Astartea se nos aparece como la mujer andrógina de los cuadros de Tamara de Lempicka, o de la representación de Salomé de los lienzos de Gustave Moreau, tan querida ésta última por el personaje decadente Des Esseintes de la novela *Au rebours* de Huysmans. Su nombre está relacionado, asimismo, con Astarté o Ishtar³³⁸, las diosas siria y babilónica, respectivamente, de la voluptuosidad extrema y Gran Diosa lunar y marina; *el Demonio de la Lujuria*, según podemos leer

³³⁸ Gilbert DURAND: *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit., p. 215.

en las primeras páginas de *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain³³⁹. Astarté, el símbolo de la lujuria, es la que no deja descansar al duque de Fréneuse, el auténtico nombre del señor de Phocas, porque dice *Astarté ha vuelto, más poderosa que antes. Me posee, me acecha*³⁴⁰.

Alberto, uno de los acompañantes de Astartea, la describe a Álvaro Retana, después de ser invitado a la casa de ésta para cenar y pasar la noche:

Astartea es un monstruo de liviandad y de cinismo. Si tú pudieras adivinar el abismo de perversidad al que te has asomado esta tarde, procurarías huir de nosotros y especialmente de ella. Tú eres el juguete mil y tantos que ella ha elegido para distraer su tedio de una noche, y no puedes imaginarte los sinsabores que te aguardan a cambio de unas horas de placer (...) Astartea es un demonio abominable, una criatura inmunda que vive exclusivamente para sembrar el vicio y la locura (...)

Es tan peligrosa como “La Atlántida”. ¿No has leído esa novela de Pierre Benoit? Pues esta Astartea, como “la otra”, atrae a los muchachos jóvenes; pero si su carne es condescendiente, su alma es inexorable: Ella los seduce con su belleza, que, aunque artificiosa, es una tentación irresistible; pero los envenena con su espíritu, despertando en ellos ardores increíbles, porque como su cuerpo está muerto para el goce erótico, ella se desquita cruelmente abrasándolos en el fuego de ese deseo que no arde para ella. Nunca tuvo que recobrarse, porque no tiene nada que agradecerlos. Nos toma como instrumento de voluptuosidad, para ver si entre “tantos” encuentra “uno” que la haga vibrar...Tú la seduces porque piensa que eres tan relajado de costumbres como ella, y cree puedes enseñarla alguna perversidad inédita.³⁴¹

³³⁹ Jean LORRAIN: *El Maleficio*, op. cit., p. 18.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

³⁴¹ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., pp. 228.

Astartea aparece caracterizada como una hembra hastiada de sus propias perversiones morbosas, que dedica su vida a humillar con las más viles sevicias a sus presas, ya que ella misma está anestesiada en la consecución del placer carnal. Desde el punto de vista de Georges Bataille, es una mujer soberana en el erotismo, una puta que impone la potencia de su atracción en el hombre o en la mujer. La dureza de Retana en la elaboración de este personaje parece patentizar un cierto tipo de repulsión casi misógina por este tipo de hembra transgresora. A quien ve como una auténtica enemiga, como un animal temible. Astartea no es el tipo de mujer, como lo es, por ejemplo, La Cachavera, por la que él se siente atraído en su mitomanía por lo femenino. De ahí su burla y el esperpento consiguiente del personaje. La Cachavera es la mujer artista que fascina en todo momento, a la que Retana admira como homosexual y esteta; Astartea sólo estremece por el horror de su insaciabilidad y su erotismo está cargado de muerte, es un Barba Azul femenino.

1. 2. El eje paradigmático

1. 2.1. Nivel intertextual ³⁴²

1. 2. 2. La presencia de la influencia de la literatura finisecular decadente de origen europeo

Hemos podido observar que Retana tiene una insistente obsesión por todo aquello que es perverso, libertino, inmoral, depravado, excéntrico, maldito, ambiguo, sensual, bohemio, decadente, entre

³⁴² El nivel intertextual se correspondería de cerca con lo que HARSHAW llama **campo externo de referencia**, que explicaría la relación que tiene la trama semántica del enunciado con el entorno cultural con quien dialoga (B. HARSHAW, "Ficcionalidad y campos de referencia", en A. GARRIDO DOMÍNGUEZ: *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid, 1984, pp. 123-157).

otros términos repetidos por él hasta la saciedad, y que se aúnan para crear, podríamos decir, un idiolecto literario propio, común a todas sus novelas.

A pesar de la evolución de Retana como novelista, desde que publica su primera novela en 1917, nunca se aparta de la influencia que en él ejerció, a través de sus lecturas, la literatura decadente de finales de siglo XIX y en especial la francesa (literatura simbolista, decadente, modernista, morbosa, barroca y tétrica a la hora de analizar el pecado y lo perverso), que, desde el género literario de la novela, marcó un gusto literario singular hasta bien entrados los años veinte ³⁴³.

Muchos de los personajes que aparecen en *Mi alma desnuda* (Roberto y Graciela Moliner y la madre de ambos, Santiago Vilar, Astartea y sus amigos, Alberto y Graciela) son el producto de las lecturas de Retana de la novela decadente francesa y están elaborados recordando esa influencia. El mismo Retana construye en su propia vida una fama de artista perverso y ambiguo que recuerda los personajes de Huysmans o de Lorrain.

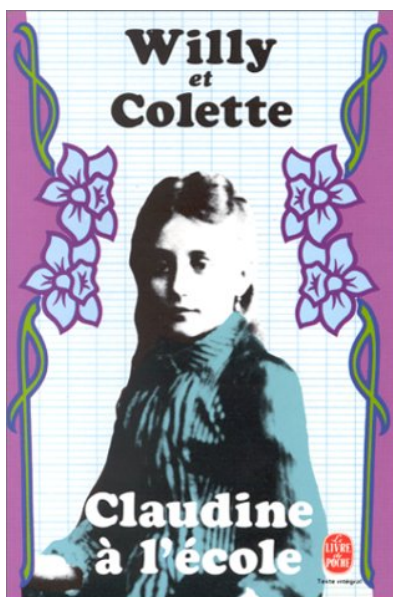
En el capítulo XII de *Mi alma desnuda*, Retana rinde homenaje al escritor francés **Joris-Karl Huysmans** (1848-1907) y parafrasea el relato de las andanzas del maléfico mariscal Gilles de Rais a la manera de la novela de aquél, *Là-bas*, publicada en 1891. Huysmans, que empezó siendo un escritor naturalista vinculado a la escuela de Zola y el grupo de Médan, evoluciona a un naturalismo espiritualista preocupado por temas sobrenaturales, después de haber creado el modelo de la novela decadente en 1884 con *Au rebours*.

³⁴³ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., pp. 33-34.

En muchas ocasiones (cap.IV, cap.V) Retana menciona en *Mi alma desnuda* al escritor francés **Jean Lorrain**, heredero junto con Madame Rachilde (Marguerite Eymery (1860-1953)), de la novela decadente creada por Théophile Gautier y Huysmans. Lorrain, cuyo verdadero nombre fue Paul Duval (1855-1906), publica en 1901 *Monsieur de Phocas* (traducida al español con el nombre de *El maleficio*), ejemplo de novela ambigua y perversa. Tanto Paul Duval como Marguerite Eymery (que publicó en 1884 la novela ambigua y escandalosa *Monsieur Vénus*, inspirada en el *Retrato de Dorian Gray*) ejercen una influencia importante y directa en otro



escritor coetáneo de Retana que fue Antonio de Hoyos y Vinent, y concretamente en su novela más decadente, *La vejez de Heliogábalo* de 1912. Según señala Luis Antonio de Villena, Álvaro Retana quiso seguir los pasos, en cuanto a la creación de un tipo de novela decadente, de Lorrain y Hoyos y Vinent.³⁴⁴



Asimismo menciona al escritor francés **Willy**³⁴⁵ (cap.VI) creador de un tipo femenino de mujer-niña ingenuo y

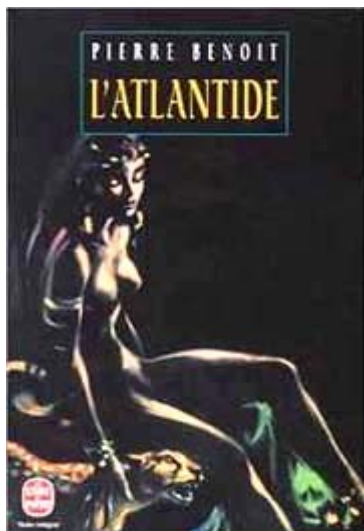
libertino. Willy es el nombre que utilizó Henry Gauthier- Villars, que,

³⁴⁴ *Ibid.*, p.34.

³⁴⁵ <http://www.parutions.com/pages/1-1-122-4975.html> (2 páginas en francés, por Jean Michel CEDRO) y <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-11/00-11-12/nota2.htm> (2 páginas en español, por Martín SCHIFINO).

además de escritor, fue un importante editor del mundo bohemio parisino de la Belle-Époque y esposo de la también famosa escritora Colette (1873-1954), pseudónimo de Sidonie Gabrielle Colette. Willy publicó en 1900 *Claudine à l'école*, primera de una serie de novelas que seguirían al mismo personaje, escritas en colaboración con su esposa, y que representan un precedente de las novelas de Nabokov, como *Ada y el ardor* o *Lolita*.

En el capítulo XV, se hace referencia al escritor francés Pierre Benoit (1886-1962) y a su obra³⁴⁶ *La Atlántida* (1919), en el hecho de relacionar a la perversa Astartea, la enamorada de Gilles de Rais, con Antinea el personaje de esta obra. Antinea es la nieta de Neptuno y Clito, los últimos reyes de la Atlántida y desciende de Cleopatra-Selene, la hija de Cleopatra y Marco Antonio. Es la reina



de una fabulosa ciudad subterránea escondida entre un oasis y las montañas Hoggart en el desierto de Sahara. Antinea hace secuestrar a todo aquel soldado o explorador que se pierde en el desierto para hacerlo su amante y luego conservarlo en un nicho bañado por una sustancia metálica para toda una eternidad.

Benoit es un novelista del periodo de entreguerras que cultivó la novela de evasión, un tipo de novela de escasa calidad literaria pero que cautivó a un público poco exigente y deseoso de escapar de la realidad cotidiana después de la experiencia vivida de la Primera Guerra Mundial. *Koenismarg* (1918) es la primera de una serie de

³⁴⁶ <http://www.coolfrenchcomics.com/atlantide.htm> (8 páginas en inglés).

novelas de este tipo. Benoit, a pesar de haber sido acusado de plagio de una obra de características similares, *Haggars's She* (de 1887 y escrita por el inglés H. Rider), recibió por *La Atlántida* el Gran Premio de la Academia francesa y ésta fue traducida a 15 idiomas y vendió más de dos millones de copias. Y su obra fue llevada al cine dos veces antes de la Segunda Guerra Mundial: en el año 1921 (*L'Atlantide*) escrita y dirigida por Jacques Feyder; y en 1932 (*Die Herrin von Atlantis*), con guión de Ladislao Vajda y dirigida por George Wilhelm Pabst.

1. 2. 3. La novela española erótica de principios de siglo XX

Retana hace alusión en el capítulo III de su novela a escritores de su generación que cultivaron la novela erótica, al relatar cómo su personaje (Álvaro Retana) *estaba envenenado de literatura* y empezó a urdir una serie de novelas libertinas para periódicos y editoriales, escribiendo a la manera de Joaquín Belda, Hoyos y Vinent, *El caballero Audaz*, Emilio Carrere, José Francés y López de Haro, para ganar como ellos pesetas y renombre, sin ánimo, añade, de eclipsar a Galdós o Blasco Ibáñez:

Yo era fantástico y banal; estaba envenenado de literatura y de excentricidad (...); sufría la obsesión del Éxito; poseía mucha actividad y un poco de talento... Era emprendedor y la lucha no me arredaba(...); pero si me reconocía con arrestos para hacer lo mismo que hacían en literatura Joaquín Belda, Hoyos y Vinent, *El Caballero Audaz*, José Francés, López de Haro, Emilio Carrere, y ganar, como ellos, pesetas y renombre.

Y como no aspiraba a eclipsar a Pérez Galdós ni a Blasco Ibáñez, me propuse ser uno más en el grupo de escritores primeramente citados, para lo cual urdí una serie de novelas libertinas que me abrieron las

puertas de las mismas editoriales y periódicos en donde ellos estaban.³⁴⁷

Retana a través de su personaje, que ostenta su mismo nombre, hace una declaración de principios y se sitúa en la nómina de esos escritores que escriben novela erótica. Teniendo en cuenta la calidad literaria de Galdós o Blasco Ibáñez, autores del siglo pasado que aún siguen en activo y conservan su prestigio.

Aunque Retana coloca a estos escritores en un mismo saco, cabe la posibilidad de distinguirlos literariamente desde un principio como la generación que sucede a unos escritores de la primera década del siglo XX que se había desmarcado ya del naturalismo creando la primera novela erótica³⁴⁸, como es el caso de Felipe Trigo y Eduardo Zamacois.

Esta segunda generación de escritores eróticos, a algunos de los cuales alude Retana, tienen como marca generacional el hecho de publicar sus obras – como el mismo Retana- en colecciones de la novela corta (periodo comprendido entre 1918-1936) y alternar dentro del género el relato breve y largo. Generación de escritores que fueron llamados por Eugenio G. De Nora como *erótico-galantes*, coetáneos cronológicamente al novecentismo y al vanguardismo. Intentemos clasificar y delimitar ahora a esos escritores que nombra Retana y de los cuales se siente quizás deudor.

³⁴⁷ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., p. 54.

³⁴⁸ Hay que tener en cuenta que la irrupción de la llamada novela erótica en el siglo XX no supone una novedad ya que ya había sido cultivada en el siglo precedente por Blasco Ibáñez, López Bago y por Zahonero y que se prolonga a principios del XX, a través de Trigo y Zamacois, como culminación de una corriente novelesca basada en el naturalismo. En estas novelas finiseculares se ven ya protagonistas femeninos de irresistible carga sexual. (Juan Ignacio FERRERAS: *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 22), Madrid, 1988, pp. 53-54).

A **Emilio Carrere**³⁴⁹ (1881-1947) hay que considerarle como continuador del realismo (con cuadros decadentes y naturalistas) dentro de sus variantes costumbrista e histórica y sólo toca de pasada el tema erótico, por lo que no pertenecería a la nómina de autores que siguen directamente a Trigo y a Zamacois. Retana lo cita porque Carrere fue un autor muy conocido, de obra copiosa, que publicó en las colecciones semanales de novela corta. Carrere muestra un Madrid bohemio, soñado, pintoresco e irónico, de poetas, novelistas, prostitutas, comerciantes... Entre sus obras destacan: *La tristeza del burdel* (1913), *Rosas de meretrício* (1917), *Los ojos de la diablesa* (1917), *El diablo de los ojos verdes* (1922), *Las sirenas de la lujuria* (1923), *La casa de la Trini* (1924).

Rafael López de Haro (1876-1966) podría ser considerado, con Alberto Insúa, Hoyos y Vinent y José Francés, como continuador de un naturalismo de tema erótico mitigado o idealizado³⁵⁰, pero sin limitarse, en sus obras, por el tema erótico o galante. En sus comienzos se le puede ver como el más extremadamente naturalista de la época y el discípulo más fiel de Felipe Trigo³⁵¹. López de Haro – también escritor teatral- , cultiva una novela entretenida de corte naturalista que aúna tres tendencias conocidas del naturalismo narrativo: la tendencia del tema erótico, la de la crítica social y la espiritualista.

Algunos de sus títulos de temática erótica (“novelas de la carne”), escritas para ganar dinero son: *El salto de la novia* (1908), *Floración* (1909), *Entre todas las mujeres* (1910), *La imposible* (1912), *Las*

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 42-43.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

³⁵¹ Felipe B. PEDRAZA-Milagros RODRÍGUEZ: *Manual de literatura española. X. Novecentismo y vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, Cenlit Ediciones, Pamplona, 2002, pp. 321-322.

sensaciones de Julia (1915), *La Venus miente* (1919), *Fuego en las entrañas* (1922) y *Yo he sido casada* (1930).

Antonio de Hoyos y Vinent, (1885-1940) educado en Viena y Oxford e incansable viajero, marqués y grande de España, cultiva el género erótico entre 1909 y 1925, siendo ésta su faceta más



productiva e interesante. Comparte con Alberto Insúa y Rafael López de Haro la intención³⁵² renovadora de la novela naturalista, y lo conseguirá debido a su cultura literaria exquisita y al haber sabido interpretar la estética modernista y las técnicas y estilos de la novela decadente francesa. En él se observa el influjo de los escritores franceses que aún estaban de moda: Huysmans,

Lorrain, Rachilde o Mirbeau; como también de Sade, D'Annunzio, Wilde o Flaubert³⁵³. Sus obras suponen un análisis del pecado y la perversidad³⁵⁴, y reflejan la realidad social de la época con especial predilección por la aristocracia madrileña, y los ambientes marginales y bohemios de los bajos fondos; su erotismo es un erotismo decadente, tortuoso, morboso y perverso que se corresponde a su singular personalidad un tanto atormentada (homosexual y aristócrata con tendencias izquierdistas y anarquistas; y cuya *mala fama* le hace morir en la cárcel madrileña de Porlier –en la que estuvo también Retana- en 1940).

³⁵² Juan Ignacio FERRERAS: *op. cit.*, pp. 64-65.

³⁵³ Felipe B. PEDRAZA- Milagros RODRÍGUEZ: *op. cit.*, pp. 324-326.

³⁵⁴ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, *op. cit.*, p. 34.

Algunos de sus títulos más importantes son: *La vejez de Heliogábalo* (1912), *El horror de morir* (1914), *El monstruo* (1915), *Las hetairas sabias* (1916), *El oscuro dominio* (1916), *El árbol genealógico* (1918), *La curva peligrosa* (1925); y las novelas cortas, entre las que destacan *El caso clínico* (1917), *El martirio de San Sebastián* (1918), *El hombre que vendió su cuerpo al diablo* (1919), *El castigo del rey Midas* (1928) y la reeditada en 1980, *El crimen del fauno*.

Joaquín Belda (1883-1935), escritor de los más populares – hacía reír a sus contemporáneos al trazar novelas grotescas de humor fácil- de su generación y uno de los más denigrados como pornógrafo desprovisto de talento literario³⁵⁵. Sería el cultivador de un erotismo burlesco³⁵⁶ al modo del humor de la picaresca, subversivo y crítico pero humano. Entre sus novelas destacan: *La suegra de Tarquino* (1909), su más reída novela; *La farándula* (1910), *La piara* (1911), *El pícaro oficio* (1912), *La Coquito*³⁵⁷ (1915), retrato literario de *La Chelito* (Consuelo Portella, nacida en Cuba en 1885), vedette famosa del género ínfimo madrileño; *Aquellos polvos* (1916), *Las ojerás* (1926).



José Francés³⁵⁸ (1883-1964) en su primera etapa de producción, antes de adscribirse a las pautas de un realismo costumbrista, cultiva una novela erótica naturalista influida por el decadentismo

³⁵⁵ Juan Ignacio FERRERAS: *op. cit.*, p. 68.

³⁵⁶ Felipe B. PEDRAZA- Milagros RODRÍGUEZ: *op. cit.*, p.327.

³⁵⁷ Llevada al cine por Pedro Masó en 1977.

³⁵⁸ Felipe B. PEDRAZA- Milagros RODRÍGUEZ: *op. cit.*, pp. 328-329.

francés y el modernismo³⁵⁹. Sus obras largas y de mayor éxito fueron *La danza del corazón* (1914), *La mujer de nadie* (1915), *La raíz flotante* (1922), *El hijo de la noche* (1923). Y publica numerosas novelas cortas en las publicaciones semanales de la época; entre las que están incluidas en *La estatua de carne* (1915), *El misterio del Kursaal* (1916) y *La peregrina enamorada* (1917).

El Caballero Audaz fue el pseudónimo literario de **José María Carretero** (1888-1951). Tuvo un gran éxito literario³⁶⁰ y sus obras eran auténticos *best-sellers*. La época que va de 1919 a 1929, es la de mayor producción novelística y la que le proporcionó más fama y dinero. Fue director de *La Novela Semanal* y desde 1922 colaboró en *La Novela de Hoy*, dirigida por Artemio Precioso. *La bien pagada* (1920) fue una novela que le dio mucho éxito. Otras novelas: *La virgen desnuda* (1910), *El breviario de Blanca Emeria* (1910), *Desamor* (1911?), *Bestezuela de placer* (1923), *París, la ciudad de los brazos abiertos* (1926).

1. 2. 4. Dialogía e intertextualidad de *Mi alma desnuda* con otras obras del autor

Álvaro Retana en *Mi alma desnuda* establece un diálogo literario con otras obras suyas, a las que se refiere de pasada o en las que se detiene porque tienen que ver con el desarrollo de la trama de su novela. Siendo ello una evidencia de que Retana siempre dialoga con sus obras dentro de su espacio autobiográfico de creación. Hagamos un listado de ellas:

- *Carne de tablado* (1918).

³⁵⁹ Juan Ignacio FERRERAS: *op.cit.*, pp. 68-69.

³⁶⁰ LiLy LITVAK: *Antología de la novela corta erótica de entreguerras, op. cit.*, p. 59.

- *El crepúsculo de las diosas* (1919).
- *Ninfas y sátiros* (1919)
- *El octavo pecado capital* (1920).
- *El demonio de la sensualidad* (1923).
- *Mi novia y mi novio* (1923).

Vamos a comentar su importancia por su orden de aparición en la novela. *El octavo pecado capital* es la primera a la que Retana hace referencia por boca de su personaje Roberto Moliner (cap. I).

Hace un momento lo he sentido al sospechar que pudiera ser usted mi novelista favorito. ¡ Si supiera usted cuántos libros suyos he leído en América! ¡Lo que yo daría por encontrarme a Baby y vivir los capítulos perversos de “El octavo pecado capital” ! ³⁶¹



Aquí se encuentra ejemplificado uno de los rasgos ficcionales más utilizados por Retana en su obra: el jugar a hacer literatura con su propia obra a través de una dialogía constante, logrando fusionar la ficción con la realidad a la manera cervantina; de la misma manera que ocurre en la segunda parte de *El Quijote*, en la que éste ya es conocido como personaje literario. En el caso de *Mi alma desnuda*, Roberto Moliner, el joven

perverso que Retana-narrador conoce en el tren de Madrid a Barcelona, ha leído, como asegura, todas sus novelas, afirmando asimismo que es *un tipo de novela de Retana*.

³⁶¹ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., pp. 16-17.

El octavo pecado capital que, según Luis Antonio de Villena, consiste en pervertir a alguien³⁶², cuenta las aventuras de Baby, un personaje andrógino, una chica-chico moderna, en un Madrid aristocrático, y su afán para lograr envilecer a Enrique Salazar, un apuesto mozo. Es una novela, sigue Villena, *con un claro sabor de preguerra – la Primera Guerra Mundial, por supuesto- , cuando lo decadente mórbido y simbolista aún gozaba prestigios*³⁶³.

En esta novela, como ocurre en *Mi alma desnuda*, como veremos, y con otras de sus novelas, Retana, a través de su precaución retórica, retrata el vicio y lo perverso como algo repugnante. Roberto Moliner es un personaje depravado en potencia (*una hermosa bestezuela de placer*³⁶⁴) envenenado por la literatura, que se identifica con Baby. Retana, en *Mi alma desnuda*, continúa un modelo de joven ambiguo y perverso al que el personaje narrador-Retana³⁶⁵ pretende hacer ir por el buen camino, ocultándole que es el Retana novelista y haciéndose pasar por otro hombre, Rafael Heredia.

En el capítulo III, se alude a las novelas *Carne de tablado*, *El crepúsculo de las diosas* y *Ninfas y sátiros*:

Aquel nuevo mundo que empezaba a debatirme me pareció pintoresco e interesante, y confeccioné mis novelas *La carne de tablado*, *El*

³⁶² Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 35.

³⁶³ *Ibid.*, p.35.

³⁶⁴ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., p. 13. Notemos aquí que este epíteto que Retana aplica a su criatura (*bestezuela de placer*) nos recuerda el título de la novela corta de José María Carretero *Bestezuela de placer*, de 1923. La dialogía y la intertextualidad que Retana, como novelista, establece con su entorno cultural es pues siempre evidente.

³⁶⁵ El personaje del narrador de *Mi alma desnuda* – homodiegético-intradiegético- lleva el mismo nombre que el autor real, es decir, Álvaro Retana.

crepúsculo de las diosas y Ninfas y sátiros, que son el retrato fidelísimo de la existencia de las reinas del arte frívolo y cuanta gente las rodea.³⁶⁶

Álvaro Retana tiene en 1923, cuando sale publicada *Mi alma desnuda*, 33 años y han pasado cinco años desde la publicación de *Carne de tablado*. Pero también han pasado doce años desde que él empezara a colaborar en 1911- inauguración del teatro Trián Palace de Madrid- como letrista de cuplés, cuando tenía veintiún años. Sin embargo, el Retana que aparece como personaje, cuenta que tenía dieciséis años cuando empieza a conocer este mundo artístico. El autor siempre juega con las fechas y esconde su fecha real de nacimiento por razones de vanidad; *el novelista más guapo del mundo* quería ser siempre muy joven³⁶⁷.

Pero, como Lázaro de Tormes, nos cuenta la historia como quiere desde un presente que elabora el material de lo vivido. Ese detalle señala a *Mi alma desnuda* también como una *autobiografía fingida*. Porque el Retana- autor, al igual que aquel autor anónimo hizo con su personaje, selecciona y deforma de su auténtica biografía lo



³⁶⁶ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op.cit., p. 52.

³⁶⁷ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 23.

que le interesa para sus fines significativos.

Estas tres obras pertenecen a lo que Luis Antonio de Villena³⁶⁸ llama novelas³⁶⁹ de vida cupleteril. *Carne de tablado* y *El crepúsculo de las diosas* muestran, respectivamente, el mundo artístico de las variedades en las dos ciudades emblemáticas para Retana, Madrid y Barcelona. Demostrando ser un gran *conaisseur* de esos ambientes. *Ninfas y sátiros* incide otra vez en el tema de las variedades madrileñas.

En el capítulo V, se alude a *El demonio de la sensualidad*, en un diálogo entre Álvaro Retana y Antonia Cachavera:

- A usted la retrato yo- indiqué a Antonia- en mi novela *El demonio de la sensualidad*, próxima a aparecer.
- ¿Me ha elegido usted como protagonista para justificar el título? No creo merecerlo.
- No se alarme usted, querida. Donde yo la retrato a usted es en la dedicatoria que la consagro. He querido homenajearla en el prólogo.



- ¿Y saldrá pronto ese libro? – preguntó ella, curiosa e impaciente.

- Estaba para aparecer un día de éstos. Ya he dejado en Madrid el encargo de que los primeros volúmenes que vengan de la imprenta me los remitan certificados con toda rapidez.³⁷⁰

Mi alma desnuda aparece publicada en 1923, dato que figura al lado de la editorial y que después se vuelve a repetir al final de la novela (mayo de

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁶⁹ Y que son analizadas en un capítulo aparte.

³⁷⁰ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., pp. 92-93.

1923). No sabemos la fecha exacta de la publicación de *El demonio de la sensualidad*, pero debe de ser anterior o muy cercana a 1923 por el hecho de mencionarse en *MAD*. Luis Antonio de Villena no cita esa obra en ningún momento.

Nosotros tenemos una edición publicada en México, en la Editorial Pompadour, sin fecha y por su edición y estado de conservación creemos que puede tratarse de una publicación de los años 50 (nos lo afirmó el propietario de Llibres El Senderi de Barcelona). Por otra parte Lily Litvak menciona una Colección Pompadour, en la que publicó Retana, que nació en 1921 y duró cuatro años más:

Cabe señalar la *Colección Pompadour* que empieza a publicarse en 1921 y duró cuatro años. Allí salieron obras de Retana, G. Olmedilla, Edmundo González Blanco, e incluso, curiosamente, *Marfaka*, del futurista italiano Marinetti. Estos volúmenes eran cuidadosamente presentados, con prólogos interesantes y sobrecubiertas en colores. Federico Ribas ilustraba a menudo esas páginas.³⁷¹

El ejemplar que poseemos de *El demonio de la sensualidad* tiene su portada a dos colores y contiene el prólogo dedicado a Antonia Cachavera, idéntico al que aparece en el capítulo XIV de *MAD*. No se puede leer, sin embargo, la firma del autor de la portada.

La relación intertextual que se establece entre *EDDLS* y *MAD*, más allá de ese prólogo citado, se intensifica porque en *El demonio de la sensualidad* aparece el personaje de Astartea (el capítulo IX se llama *La novela de Astartea*), así como también aparecen Alberto y Carmina, sus criaturas. La rubia y perversa Astartea es *el demonio de la sensualidad*.

³⁷¹ Lily LITVAK: *Antología de la novela corta...*, op. cit., p. 55.

Retana, como vemos, utiliza en *MAD* un material literario presente en *El demonio de la sensualidad*; esa también puede ser considerada una de sus estrategias ficcionales constantes, ese juego metaliterario – ese *republicar y copiarse*, como dice Villena – que lo singulariza como escritor.

Otro hecho de las mismas características relaciona *MAD* con la novela *Mi novia y mi novio*, aparecida también en 1923. Esta novela corta fue extraída³⁷² de *MAD* porque narra cómo Álvaro Retana, en un viaje de Madrid a Barcelona, conoce a dos jóvenes hermanos, que son Roberto y Graciela. El Álvaro Retana-narrador en *MAD* siempre se dirige a los hermanos Moliner llamándolos *mi novio y mi novia*; al final de la novela, cuando ya los ha perdido, los recuerda con nostalgia:

Hubiese tenido miedo de oír pasos que resonasen llamando los míos y despertar el eco de las canciones y las risas de mi novia y mi novio, los dos rayos de sol que iluminaron mi existencia durante aquellos días de estancia en Barcelona.³⁷³

2. *El demonio de la sensualidad*: una matriz ficcional

Ya hemos dicho que no sabemos la fecha de la publicación de *El demonio de la sensualidad*³⁷⁴, pero esto no puede impedirnos el considerar esta novela como, de las mencionadas anteriormente, la más ligada intertextualmente a *MAD*. *Mi novia y mi novio* había sido sacada literalmente de *MAD*, de su historia marco general y se había constituido como otra obra independiente, es decir, una novela corta.

³⁷² Luis Antonio de VILLENA: *El diablo de la frivolidad...*, op. cit., p. 48.

³⁷³ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op.cit., p. 270.

³⁷⁴ Que nos recuerda el título de la novela erótica de Álvarez Insúa, *El demonio de la perversidad* (1911), y un cuento de Edgar Allan Poe.

El demonio de la sensualidad, sin embargo, es la novela que tiene como personaje principal a Astartea, cuya historia había aparecido en el capítulo XV de *MAD*, como historia inserta y antes del desenlace de la novela (capítulo XVI).

Retana alude en *MAD* (cap. XIV) a *EDDLS* a través de su narrador (Retana-Heredia), como habíamos visto, y nos dice que su publicación es inminente en Madrid, pero en ningún momento hace referencia que en ella vuelva a aparecer Astartea y su mundo, simplemente se nos dice que su prólogo está dedicado a Antonia de Cachavera.

Después de la lectura de *EDDLS* nos damos cuenta de que esta novela podría haberse desarrollado enteramente en el capítulo XV de *MAD*, ya que contiene los mismos rasgos ficcionales. Hay que señalar, a pesar de ello, que *EDDLS* amplifica todo lo que Retana apunta en ese capítulo de *MAD* en cuanto a la trama y a la psicología de sus personajes. Pero en esencia, Astartea y sus criaturas, Alberto y Carmina, siguen siendo las mismas como también la atmósfera decadente del relato.

De ahí que afirmemos que **el capítulo XV de *MAD* es una matriz ficcional** de la que Retana elabora *El demonio de la sensualidad*, justificándose de esta forma la innegable relación intertextual entre las dos obras. Cabe la posibilidad asimismo de aventurar también que Retana hubiese escrito *El demonio de la sensualidad* con anterioridad o simultáneamente a *MAD*, habiéndola resumido – o reinterpretado- en un solo capítulo antes del desenlace de *MAD*. En este caso se podría decir que esa matriz ficcional quedaría como punto de intersección entre las dos obras, las cuales comparten la misma materia literaria, es decir, el relato de Astartea. Lo que sí es cierto es que hay que ver a *El demonio de la sensualidad* como una amplificatio del capítulo XV de *MAD*.

El hecho de considerar esa matriz ficcional³⁷⁵, antes comentada, explicaría la manera en que Retana elaboraba sus obras a partir de un espacio ficcional común que reinterpretaba³⁷⁶ constantemente. Siendo ésta otra de sus estrategias literarias complementarias al recurso de utilizar con frecuencia material extraliterario o biográfico (espacio ficcional autobiográfico³⁷⁷). Y esto Retana, como vemos, lo hacía cuando le convenía y de una manera, a veces, magistral.

2.1. Las diferencias de *EDDLS* con el capítulo XV de *MAD*

En el capítulo XV de *MAD* el narrador es Álvaro Retana que, como recordamos, le cuenta a Roberto Moliner la historia de su encuentro con Astartea en Madrid. En *El diablo de la sensualidad* el personaje que vive una aventura similar a la descrita en *MAD* no es Álvaro Retana³⁷⁸ sino que es el joven estudiante de medicina José Luis Romero de las Torres³⁷⁹. En el caso de *MAD* nos hallamos ante un discurso que es una autobiografía fingida; *EDDLS* es una novela cuyo narrador es extradiegético.

³⁷⁵ Otra **matriz ficcional** de Retana sería, por ejemplo, todo lo relativo a los ambientes, personajes y temas, siempre recurrentes en él, del mundo de las variedades y del cuplé.

³⁷⁶ Sería un caso parecido a lo que Gabriel García Márquez hace con la matriz ficcional de Macondo, o Reinaldo Arenas con los temas recurrentes (el mundo de la marginalidad cubana) de sus obras.

³⁷⁷ El **espacio autobiográfico** es un concepto de Philippe Léjeune, a partir del cual hemos acuñado personalmente los conceptos nuevos de **matriz ficcional** y **espacio ficcional común** para poder analizar de una manera coherente la intertextualidad literaria que se produce en Retana.

³⁷⁸ De ahí que en *MAD* no se diga tal vez que Astartea es el personaje de *El demonio de la sensualidad*, ya que ambas historias ocurren a dos personajes masculinos diferentes, y Retana, ante esa interferencia argumental, considerara ambas obras como independientes, que en el fondo es lo que son. Lo cierto es que Astartea, común a las dos obras, interesó a Retana como para dedicarle una obra independiente, y que no lo creyó, como vemos, un tema ficcional agotado.

³⁷⁹ Personaje recurrente en Retana pues ya había aparecido con el mismo nombre en su novela *La señorita perversidad* (1921) (Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 60).

Por otra parte hay que señalar que el autor en *El diablo de la sensualidad* aumenta en un mayor grado la carga erótica que había quedado insinuada en *MAD*. El erotismo en *EDDLS* está subido de tono y es una de sus características singularizadoras. Veamos un ejemplo de ello:

¡Qué hermoso eres, vida mía! ¡Déjame que bese tus labios, que acaricie tus muslos y que te muerda donde me plazca!
(...) Volvió a callar la rubia para mordisquear rabiosamente al joven en sus anchas espaldas, en su cintura flexible y en los dos soberbios globos posteriores que el *foot-ball* había endurecido, éste obediente, no se opuso a aquella impetuosa voracidad que la hacía clavar los dientes en la abrasadora carne de José Luis. Como si intentara comérselo empezaba por la parte más sabrosa, la entristecida rubia arreció de tal suerte en sus vehementes caricias, que José Luis sintió nublársele la vista y que un desfallecimiento inefable le trasladaba al Paraíso. Después de aquella malograda lucha para alcanzar el éxtasis en unión de la sirena de los ojos de oro, ahora es cuando sobrevénía sin necesidad de posesión. La sabiduría y el entusiasmo de la rubia hicieron conocer a José Luis una exquisita perversidad que ya no olvidaría en el resto de su vida, y le dejó a tal punto extenuado, que cayó pesadamente en el diván, aturdido por la intensidad del goce.³⁸⁰

En *MAD* en ningún momento se describen con minuciosidad escenas sexuales- nunca pornográficas- entre los personajes como ocurre en *EDDLS*. Retana en el prólogo de la obra ya nos adelanta – a los lectores y a su primer narratario, Antonia de Cachavera- que ésta es una *novela superlativamente libertina*. Y léase aquí *libertina* en el sentido sadiano más literal. En este caso, a diferencia de otras novelas suyas, lo que se promete en el prólogo se cumple en la

³⁸⁰ Álvaro RETANA: *El diablo de la sensualidad*, Ediciones Pompadour, México (s.f.), pp. 52-53.

novela; y los lectores, sean cuales fueran, comprobarán que no se les ha mentado. El impacto sensual de esa novela debió de ser evidente en los destinatarios (provocó, escandalizó, divirtió...).

El demonio de la sensualidad tiene el **tono folletinesco** de los relatos folklóricos europeos en el tratamiento del origen aristocrático de Astartea y la explicación de su naturaleza perversa ligada a una tragedia del pasado. En el capítulo XI de la novela se cuentan los orígenes de la sirena rubia: nacida en el seno de una familia portuguesa aristocrática, cuya abuela, hija de un comendador, tenía un castillo en las proximidades de Lobjos. La madre de Astartea era una muchacha enfermiza y trastornada por la religión que se escapa frecuentemente del castillo para tener relaciones sexuales con desconocidos. El padre de Astartea es un fraile capuchino que es tentado por la madre. La abuela muere del disgusto al quedar la quinceañera embarazada y ésta da a luz dos gemelos, Astartea y Germán. La madre controla férreamente a Astartea. Entre ambos hermanos se establece una relación amistosa y de admiración mutua. A los dieciocho años Germán se suicida³⁸¹ y la madre muere del disgusto. A partir de aquí, de esa tragedia, y heredera de una cuantiosa fortuna, el carácter de la joven cambia y se ensombrece, y empieza su andadura perversa de hembra decadente, insatisfecha y monomaniáticamente enamorada³⁸² de su gemelo³⁸³.

³⁸¹ En el capítulo XV, siguiendo el relato de su vida contado a José Luis, Astartea confiesa que ha jurado ser fiel al hombre que se sacrificó por ella, y que se había pegado cuatro tiros después de hacer el amor con ella. Le llama su primer amor, y el lector puede deducir, sin que aparezca el nombre de Germán, que se trata del hermano gemelo, con el que tuvo una relación incestuosa.

³⁸² La Astartea de *MAD* está enamorada platónicamente de Gilles de Rais, a quien consagra su vida en el ejercicio del Mal. En *MAD* no aparecen relatados sus orígenes como tampoco se explica la causa de su trastorno psíquico.

³⁸³ La obsesión de Retana por las parejas, o los dobles es recurrente en Retana. Simbólicamente (Durand), los gemelos están asociados a la androginia y al incesto. La diosa Astarté formaba con Adonis una pareja mixta, como representación del mito primigenio del androginado divino.

Astartea aparece como una especie de doble de Barba Azul y por otra parte es también el doble femenino del héroe decadente, al estilo de monsieur de Phocas, Des Esseintes o incluso de Santiago Vilar. Como éstos está aquejada de un mal del alma que le afecta el cuerpo. Astartea más que ser una *bella dama despiadada* o una *mujer fatal* (como es vista en *MAD*) es una heroína decadente, hermosa y andrógina. Y también, como veremos, un caso clínico. Todo lo que quedó apuntado de Astartea y su mundo en *MAD* se explica con pelos y señales en *EDDLS*.

En *EDDLS* se explica el porqué de **la relación sumisa de Alberto y Carmina con Astartea**. Ambos son dos parásitos (Alberto funciona como alcahuete y Carmina como oficiante *voyeur* de las relaciones de Astartea) que viven en el lujo y la abundancia material que ésta les proporciona, y están ligados entre sí porque les une el amor, única arma – desconocida hasta el final por Astartea- contra su dueña y que les hace invulnerables a las vejaciones y al servilismo que la sirena rubia les impone.

En *EDDLS* **la moralización justificatoria** por parte del autor ha quedado clara en el prólogo y no tanto dentro de la obra, como ocurre en *MAD*. *EDDLS* es la historia de una iniciación sexual deseada por José Luis Romero de las Torres. El narrador de *MAD*, a pesar que entra en contacto con Astartea, nunca consiente un acercamiento sexual con ésta, ya que es un hombre adulto que no se ha dejado encandilar por la perversa rubia.

En *EDDLS* se describe **el cuerpo masculino** como objeto erótico desde un punto de vista del homotexto. José Luis Romero de las Torres y Alberto, el *hermano* de Astartea, son ideales de belleza que Retana destaca fuera de los estereotipos de los *guayabos* recurrentes. Alberto es una belleza masculina parecida a un gladiador romano:

Alberto poseía toda la gentileza y arrogancia de un gladiador romano, pulido y afinado por el correr de los siglos y las civilizaciones (...) Físicamente no se parecía en nada a la sirena de los ojos de oro, y menos aún a su hermana pequeña, porque Alberto tenía los cabellos castaños ligeramente ondulados, los ojos muy azules, y las manos denotaban al gran señor de cuna. Diríase que el joven era un guapo nuevo rico que se esforzaba en copiar la distinción de raza de su hermana mayor, verdadera dama de sangre noble.³⁸⁴

El estudiante es un prototipo de hombre joven guapo y bien proporcionado, ingenuo y provinciano y con ansias de aventuras. Retana muestra ahí, sin máscaras ni tapujos, sus ideales masculinos, representativos de la juventud y de la belleza homoeróticas:

La rubia acarició golosamente las carnosas espaldas de José Luis, sus hombros anchos y redondos, sus brazos escultóricos, su pecho resistente, su cintura repleta, y sus muslos fragantes, duros y torneados, entre los cuales surgía algo que hubiera merecido la aprobación de la mujer más exigente (...) el milagro de aquella carne marfileña con suavidades de melocotón, que parecía encarnar todas las perfecciones físicas del auténtico Apolo.³⁸⁵

Roberto Moliner, en *MAD*, era simplemente un *guayabo* guapo y casquivano, pero más joven que Alberto y José Luis. Tampoco el personaje Álvaro Retana se deja seducir por él en *MAD*, a pesar de la insistencia de aquél y que le considere amistosamente como su *novio*.

³⁸⁴ Álvaro RETANA: *El diablo de la sensualidad*, op. cit., pp. 34-35.

³⁸⁵ *Ibid.*, pp. 45-46.

2. 2. La historia de Astartea y su relación con el imaginario³⁸⁶

La fijación de Retana por este personaje no es en absoluto banal y creemos que puede ser explicado desde un punto de vista simbólico o mitocrítico. Como habíamos apuntado anteriormente, la historia que José Luis Romero de las Torres vive con Astartea contiene los ingredientes ficcionales de los cuentos y las leyendas tradicionales folklórico-europeas. Astartea es un ogro (el *Okkerlo* de los hermanos Grimm) femenino que vive en un entorno prefabricado para atormentar a sus víctimas. Astartea, como el ogro de los cuentos, vive retirada en su mansión y maltrata a todo aquel que la rodea o viene a su casa. Es una bruja maléfica que vive con sus criaturas, Alberto y Carmina, personajes éstos paralelos a la pareja simbólica de Hansel y Gretel, y que están sujetos a su maleficio.

El entorno espacial en el que vive Astartea – sus cámaras orientales, perfumadas de éter e incienso, y decoradas³⁸⁷ como los estudios y refugios de los héroes decadentes- tienen que ver con la novela gótica, que centraba su punto de interés en una casa o mansión, lugar de residencia que o bien contenía un fantasma, o guardaba algún secreto familiar trágico. Astartea pasa temporadas en su casa, un hotel de las afueras de Madrid. Y esa casa se parece, por ejemplo, a la mansión de *Cumbres Borrascosas*, donde vive atormentado el malvado Heathcliff. Esa casa puede ser isomorfa del infierno, de la zona simbólica alejada de la luz, es la cueva del monstruo, de Polifemo, del ogro- el Cronos griego, símbolo del tiempo y la muerte-, un ser devorador y maléfico.

³⁸⁶ Seguimos a Gilbert Durand y su obra *Estructuras antropológicas de lo imaginario*.

³⁸⁷ Astartea colecciona reproducciones de cuadros de Gustave Moreau, pintor decadente por excelencia, como lo hace el personaje Des Esseintes.

El mitologema de un ser femenino terrible existe arraigado en el acerbo cultural de Occidente, como personificación de antiguas figuras mitológicas alusivas al Tiempo y la Muerte. Julio Caro Baroja, en *De los arquetipos y leyendas*, afirma al respecto:

En muchas partes de Europa desde Grecia a Occidente existe de la creencia, propia de zonas agrestes o montañosas, de que en ellas vive un ser femenino, que tiene su alojamiento en una cueva y que se aparece en las alturas a los caminantes. Es un ser maléfico, sobre todo para los hombres jóvenes y bien parecidos, porque luego de atraerlos y gozar de ellos, les hace morir, formando grandes depósitos de cadáveres. Esta es una figura mitológica que tiene nombres distintos en pueblos diferentes y es conocida con los de “señora”, “dueña”, “dama”.³⁸⁸

Los atributos, adjetivos e imágenes que Retana utiliza para describir a Astartea son innumerables y apoyan lo antes señalado: *bella hechicera moderna, marchita y enigmática, la sublime rubia, sirena de los ojos de oro, la adorable princesa insolente y marchita, lirio de incomparable gentileza, el demonio de la sensualidad, muñeca de cera, super-hembra infalible, virgen de toda corrupción, la sirena de oro y fuego, la mujer más voluptuosa del mundo, una vieja que no siente ni padece, infierno de hielo*³⁸⁹, *demonio abominable, una criatura inmunda que vive para sembrar vicio y locura, una pobre muñeca enferma de lujuria cerebral que se*

³⁸⁸ Julio CARO BAROJA: *De los arquetipos y leyendas*, Istmo (Fundamentos, 113), Madrid, 1991, p. 180. Retana otra vez en *EDDLS*, en el capítulo X, como había hecho en *MAD*, vuelve a hacer referencia, comparándola con Astartea, a Antinea, la reina mítica de *La Atlántida* de Pierre Benoit, secuestradora y asesina de hombres jóvenes en el desierto del Sahara. Siguiendo a Caro Baroja, recordemos la leyenda de la Serrana de la Vera reinterpretada de diferentes formas por el Arcipreste de Hita, el Marqués de Santillana, Lope de Vega o Vélez de Guevara e incluso en algunos romances (el catalán con el número 259, que recoge Milá y Fontanals, en el que la mujer es *rubia* y con la piel muy *blanca*).

³⁸⁹ Retana publicó en 1921 una novela llamada *El infierno de hielo*.

muestra sobre un fondo decorativo para hacer más soportables sus miserias carnales y sus abyecciones de espíritu, serpiente de cabellos enmarañados, una Salomé más terrible y macabra que la princesa bíblica...

Astartea es por todo ello un ser alegórico que vendría a representar el estado enajenante de la lujuria en grado sumo. Aquí Retana convierte en personaje real el sentimiento paranoico que turbaba a la mayoría de los personajes de la novela decadente, que se hallaban sumidos y extraviados a causa de su sexualidad problemática. Astartea es la representación de ese mal del cuerpo que afectaba el alma. Astartea es lo mismo que ellos pero en mujer: su sexualidad no aparece clara, es andrógina, se parece a un efebo, es voluptuosa y perversa y está aquejada de una pasión monomaniaca incestuosa en la memoria de su hermano gemelo muerto. Es un Heathcliff femenino, que como él adora y ama –a Catherine Hearnshaw- más allá de la muerte a su hermano Germán.

Astartea, en **el régimen simbólico diurno** (régimen de dualidad donde el Bien y el Mal se enfrentan y se excluyen), donde hay que colocarla en su dimensión negativa de las tinieblas y el mal, es una mujer opuesta a la madre y esposa, símbolos de la luz, de la ascensión y de la fecundación; Astartea es en sí un **símbolo nictomorfo** por excelencia asociado a la noche destructora, opuesta a la luz, es una hembra fatal, isomorfa del mal, atractiva, peligrosa y destructora; es una prostituta estéril, representada por Retana a través de **símbolos teriomorfos** (animales devoradores del bestiario) que pertenecen a la tradición folklórica europea clásica y romántica: es un como un vampiro (tiene cuarenta y dos años pero

se mantiene joven³⁹⁰) que necesita presas de cuya energía alimentarse, una sirena³⁹¹ rubia, una esfinge³⁹² devoradora que guarda secretos, una serpiente³⁹³ tentadora, ávida de víctimas:

En aquella camareta resaltaba más extrañamente sugestiva la belleza de Astartea, que triunfante del tiempo, retenía una juventud no por ficticia menos cautivadora.

En el leonado torbellino de la fragante cabellera parecía arder el fuego de los siete pecados capitales; en la boca, franca y resuelta, entreabríase una sonrisa de voluptuosidad, y a los ojos felinos asomábase un ansia de lujuria insaciable. Todo en ella era atrayente, quimérico e inquietador: la altiva cabeza rubia, el rostro de diablesa y el cuerpo escultural, de una adolescencia milagrosa. Pero lo que le hacía inolvidable, habiéndola visto una sola vez, eran aquellos ojos de llama y esmalte, limpios y claros como el oro en fusión; ojos impenetrables a pesar de su transparencia de topacio, y que bajo su expresión de lascivia ocultaban la verdadera clave del sentimiento que el corazón de Astartea reservaba para José Luis. El brillo alucinante de las pupilas del demonio de la sensualidad era la antecámara de un abismo insondable, en que junto los mayores peligros debatíanse las más tentadoras promesas.³⁹⁴

Astartea es rubia y tiene los ojos verdes como la mujer vampiro del cuento *Clarimonda* (1836) de Théophile Gautier. Destacamos este

³⁹⁰ Astartea, en el capítulo XII, es relacionada al personaje de Dorian Gray: *aquella criatura que, por un milagro de novela de Óscar Wilde, retenía el encanto de una ambigua y fastuosa adolescencia*. Recordemos que el hecho de mantenerse joven es una de las obsesiones de Retana.

³⁹¹ El capítulo IX lleva por título El canto de la sirena.

³⁹² En el capítulo II, la llama *esfinge ultramoderna*.

³⁹³ Recordemos que el nombre de Astartea procede de la diosa fenicia Astarté o Ishtar, diosa lunar, sanguinaria y destructora, cuyo manto está elaborado con escamas de serpiente. La serpiente es el ofidio simbólico para representar el Mal y la caída de Adán y Eva en la tradición occidental judeo-cristiana. Es el símbolo teriomorfo de la tentación y del pecado. Según Durand, todos los símbolos teriomorfos devoradores representan la libido sexual.

³⁹⁴ Álvaro RETANA: *El diablo de la sensualidad*, op. cit., p. 67.

cuento porque Gautier subtitula su relato como *La muerta enamorada*. Retana, en el capítulo X, describe el rostro de Astartea como el de *una muerta enamorada*. Aquí la relación intertextual se hace evidente, ya que Retana, en la descripción de la belleza y la actitud de su Astartea, tiene en cuenta al personaje³⁹⁵ del escritor francés como tópico de la mujer vampiro³⁹⁶ (y notemos la importancia que adquiere el poder de la mirada de los ojos de la mujer -símbolo³⁹⁷ de auténticas armas de seducción-, tal como habíamos visto en la anterior descripción que Retana hace de Astartea):

¡Era tan hermosa! (...) No hay verso de poeta ni paleta de pintor capaz de describirla. Era alta, con un talle y un porte dignos de una diosa; sus cabellos, delicadamente rubios, se deslizaban sobre sus sienes como si fuesen ríos de oro: parecía una reina con su diadema; su frente, con su traslúcida y azulada palidez, se extendía de forma serena y apacible sobre el arco de sus cejas castañas, en una característica que acentuaba el efecto de sus ojos verde mar, de una vivacidad y esplendor sencillamente insondables. ¡Qué ojos! Podían determinar, con un guiño, el destino de un hombre; nunca he visto otros ojos tan llenos de vida, de limpidez, de ardor, tan brillantes y rutilantes;

³⁹⁵ Clarimonda, al igual que Astartea, es una cortesana que destroza la vida de los hombres que se enamoran de ella y que lucha contra el tiempo porque es un vampiro. La influencia del cuento de Gautier, su atmósfera, también creemos que se deja sentir en la historia de Astartea: Astartea está ligada a un pasado feudal y aristocrático; Clarimonda pertenece a un mundo cortesano medieval y es una aristócrata (vive en un castillo). La madre de Astartea seduce un sacerdote que la deja encinta. Clarimonda ejerce su influjo vampírico en un sacerdote, Romualdo, que es quien, en primera persona, cuenta su encuentro con la vampiresa.

³⁹⁶ Astartea le dice a José Luis, viendo su juventud, *quisiera beber tu sangre para que fortaleciese la mía caduca* (Álvaro Retana: *El diablo de la s...*, op. cit., p. 52).

³⁹⁷ Los ojos (Durand) como órganos de la mirada anticipan el acto de hablar y se comunican sin palabras y pueden ser arteros o trascendentes. Clarimonda, en el cuento de Gautier, tiene el poder de comunicarse mentalmente con la mirada. Además, dentro de la tradición poético-platónica, son el espejo del alma. Recordemos al personaje de *"El hombre que ríe"* de la novela de Retana *Raquel, ingenua y libertina* (1923), que es mudo y tiene como facultad extrasensorial el poderse comunicar mentalmente a través de la mirada.

despedían rayos que, como venablos, me alcanzaban el corazón. No sé si la llama que los encendía procedía del cielo o del infierno, pero no hay duda que venían de alguno de estos dos lugares. Esa mujer era un ángel o un demonio; puede que ambos.³⁹⁸

Astartea ejerce su poder omnímodo a través del poder económico(el dinero es un **símbolo catomorfo**, de caída, ya que Astartea es una heroína degradada por la posesión y el despilfarro de lo material). Es caprichosa (necesita distraerse de su tragedia personal que la liga a un pasado trágico) y se siente vieja y está enferma³⁹⁹ , no puede gozar el placer sexual:

Porque te lo repito: mi aspecto es juvenil, pero soy muy vieja. Tan vieja como el placer, que se niega a servirme porque sin duda prefiere la carne fresca. Tú creerás, como todo el que me vea, que tengo veinte años, y, sin embargo, he cumplido cuarenta y dos. Yo he sido la mujer más voluptuosa del mundo y no ignoro ningún goce de los sentidos. Mas de repente el Placer me ha traicionado, y hoy soy un pobre maniquí que tiene que conformarse con inspirar un deseo que no siente jamás. Estoy condenada a saciar la lujuria sin hallar quien sacie la mía. (...) Estoy muerta para el placer⁴⁰⁰

Y como toda bruja, posee un talismán que la identifica y la mantiene en su monomanía necrófila más allá de la realidad: el cráneo

³⁹⁸ Théophile GAUTIER : *Clarimonda* (en *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Valdemar (El Club Diógenes, 115), Madrid, 2003, pp. 18-18).

³⁹⁹ La patología (se excita sexualmente pero no goza nunca) que muestra Astartea en *EDDLS*, su incapacidad para el placer carnal, su anorgasmia y su angustia consecuente, se podría explicar como un fenómeno común en la menopausia y en la neurosis obsesiva. Este bloqueo afectivo justificaría su carácter sádico y violento (Wilhelm Reich: *La función del orgasmo*, *op. cit.*, pp. 166-186).

⁴⁰⁰ Álvaro RETANA: *El diablo de la sensualidad*, *op.cit.*, pp. 52 y 118.

reluciente de su hermano muerto (**símbolo totémico**⁴⁰¹ de poder y violencia):

Astartea se levantó para dirigirse a un mueble exótico de reflejos fulgurantes, con incrustaciones de oro y perlas, y con voz profunda, que se hacía más lúgubre y funeral en el silencio de la estancia, anunció a José Luis:

- Y ahora, aunque sea un sacrilegio, voy a enseñarte lo que más adoraba de él; el talismán merced al cual permanece este amor latente siempre en mí.

José Luis estremeciéndose instintivamente; un perro lejano aulló, presagiando la muerte, y Astartea como una Salomé más terrible y macabra que la princesa bíblica, avanzó hacia él con los ojos en éxtasis y una calavera de adolescente, amarilla y lustrosa, que parecía contraer las mandíbulas en un gesto de supremo arrepentimiento, y que tenía los mismos ojos hundidos de Astartea.⁴⁰²

Entre José Luis Romero de las Torres y Astartea se establece **una lucha diairética**. José Luis, un estudiante que viene de provincias, representa la juventud, la inexperiencia y el ansia de conocer el goce carnal. Astartea lo capta en un cine y lo invita a su casa. Ella ejerce una especie de maleficio sobre él y José Luis se queda prendado de su hermosura. Simbólicamente puede representar al héroe de los cuentos populares que ha de enfrentarse, a través de obstáculos, a un ser maléfico. El mayor obstáculo para José Luis es el amor que siente por Astartea y el rechazo de ésta porque el joven no consigue

⁴⁰¹ El cráneo tiene esa simbología que contemplan algunas reliquias de santos. Para Astartea esa reliquia macabra es el recuerdo de su amor incestuoso y de su culpa, que la ata trágicamente al pasado. Retana carnavaliza y subvierte el concepto religioso de la reliquia para conseguir, en este punto exageradamente folletinesco y climático de la narración (capítulo XV), impactar al lector ante la naturaleza de un ser como Astartea. Aquí Astartea nos recuerda a Salomé pero también al depravado mariscal Gilles de Rais de *MAD*.

⁴⁰² Álvaro RETANA: *El diablo de la sensualidad*, op. cit., p. 139.

hacerla vibrar sexualmente. Ambos se enfrentan porque cada uno desea lo que el otro no quiere: José Luis quiere ser su marido y no un amante o un *hermano* como Alberto; Astartea sólo lo quiere para coleccionarlo como un objeto bello más de los que tiene en su casa y quiere que pase a formar parte de su extraña *familia*. El juego de Astartea hace daño a José Luis y éste cree volverse loco.

Pero Alberto, el *hermano* alcahuete de Astartea, como el típico personaje coadyuvante de los cuentos, le hace entender cómo puede, de alguna manera, vencer a Astartea. Le cuenta la historia de amor que existe entre él y su *hermana* Carmina, historia clandestina a los ojos de la sirena rubia que cree a ultranza ejercer, en su mundo prefabricado hecho a su medida, un poder único sobre ellos dos. Cuando José Luis se lo cuenta a la rubia, ésta se desmorona y se transforma; de sus ojos perversos caen abundantes lágrimas, cual si fuera una Dolorosa – dice Retana-, de rabia y frustración, dándose cuenta, por un solo instante, de lo que ha llegado a ser su vida.

Y la novela acaba precisamente en este punto, en un cambio de régimen simbólico, **el régimen nocturno**, que es el régimen de la no violencia, en que todo se desdramatiza, en que la noche deviene calma y las tinieblas representan una oscuridad tranquila. Es el régimen del *regressus ad uterum*, del lugar protegido, ya que Astartea decide que sus *hermanos* nunca la abandonen y que pueden convivir con ella haciéndole partícipe de su amor. Las lágrimas de Astartea han sido purificadoras y el amor de Alberto y Carmina los ha salvado a todos.

Nos imaginamos que José Luis ha quedado libre del maleficio y que su aventura con Astartea solo puede ser entendida, simbólicamente, como una iniciación, a la manera que se iniciaban los héroes folklóricos en sus aventuras vitales. Tampoco sabemos

qué deciden los *hermanos*; en el cuento de los Grimm, Hansel y Gretel logran zafarse de la bruja para siempre.

3. LECTURA COMPARADA: Fernández de Andrade, el prototipo masculino transgresor en *De sobremesa* (1895), de José Asunción Silva (1865- 1896)

3.1. El vértigo de la identidad

Señalábamos en páginas anteriores, al hablar de los héroes de las novelas europeas finiseculares, que hay un cambio ficcional a la hora de presentar al individuo y su circunstancia. El realismo y el naturalismo habían mostrado personajes femeninos en conflicto con su entorno. Era una novelística de autores, con pocas excepciones femeninas, que creaban modelos de mujer transgresora y que los finales⁴⁰³ trágicos de esas novelas tenían casi siempre un toque reaccionario y moralizante, al menos como primer significado de partida. No hay en esas novelas del XIX, el afán de reivindicar la

⁴⁰³ Quizá sean Leopoldo Alas y Galdós los únicos que no hacen perecer a sus heroínas al final de la novela. *La Regenta* ya es de 1884; Ana Ozores no muere, ni se suicida, a pesar de que se pueda hablar de una muerte psíquica a causa de la presión social a la que se le ha sometido en Vetusta; Isidora Rufete, la que pretendió ser hija de una aristócrata, en *La desheredada* (1881) desaparece, al final de la novela – en un espeluznante y casi cinematográfico *fundido en negro*-, engullida por una calle camino, lo más seguro, de la prostitución. Los antecedentes literarios de ambas novelas muestran, sin embargo, a la mujer transgresora en su dimensión más trágica: *La Dama de las Camelias* (1848), *Madame Bovary* (1857), *Ana Karenina* (187-1877) y *Naná* (1877-1880). El caso de Ibsen con *Casa de muñecas* (1880) y de Theodor Fontane con *Effie Briest* (1895) serían también excepciones a la hora de tratar a la mujer transgresora; Nora Helmer y Effie Briest logran recuperar su dignidad después de vivir la dolorosa acusación de adulterio, alejándose del núcleo familiar patriarca que las marcó con el oprobio. Ambos autores logran ficcionalmente lo que al final de *La Regenta* queda todavía en el aire.

libertad de movimientos de la mujer, como ocurrirá más tarde a partir de la obra de Felipe Trigo o de Gómez de la Serna⁴⁰⁴, entre otros.

Para los escritores modernistas- y yo considero como tales a Paul Duval y a José Asunción Silva- la mujer deja de interesar como protagonista de la novela a causa de una inconsciente o consciente misoginia y también porque son escritores que necesitan hablar de sí mismos. La mujer para ellos sigue teniendo aquel valor que había tenido para los románticos – mujer ángel o demonio- , tan sólo como ideal, quizás tan sólo estético y casi siempre como excusa de lo erótico.

Las mujeres que aparecen en el mundo de Monsieur de Phocas, el duque de Frenéuse, de la novela de Paul Duval *El maleficio*, son artistas, saltimbanquis, bailarinas y prostitutas, meras comparsas de un mundo urbano marginal y objetos eróticos de consumo. Para Fernández de Andrade, el héroe *De sobremesa*, las mujeres sólo representan la aventura erótica en un viaje de una búsqueda enfermiza de la mujer ideal; mujer que sólo existe en la imaginación del héroe, tal como le ocurría a Don Quijote, y valga el símil.

Ambos- Phocas y Fernández de Andrade- buscan incansablemente el porqué de su extravío sensual y erótico y son, por ello, héroes paranoicos. Sus mundos son masculinos – sus

⁴⁰⁴ Los ejemplos femeninos en la novelística española del siglo XX en sus primeras décadas están sujetas a un cambio de ideología, que ya no se erige como censora de la transgresión sino como crónica existencial de la vida del ser humano, la mayoría de las veces enfrentado a su entorno social, recogiendo aquí la idea barojiana de entender la vida como lucha. Con ellos desaparece la visión neorromántica de la mujer todavía presente en los modernistas. Felipe Trigo es el precursor indiscutible de esa nueva ideología que quiere salvar a la mujer de la opresión masculina. Serna, ubicado entre el modernismo, el posmodernismo, el novecentismo y la vanguardia, es un caso singular, y pensamos concretamente en su novela *La quinta de Palmyra* (1923), en la que su protagonista – modelo humano basado en la poetisa inglesa Renée Vivien (Pauline Tarn)- , Palmyra Talaes, es una mujer libre y enfrentada a la sociedad patriarcal y que consigue consolidar su identidad lesbiana como una nueva alternativa posible de lo femenino.

relaciones auténticas, sociales y de amistad son sólo masculinas- y la mujer es una especie de excusa o de pantalla para no enfrentarse a sí mismos definitivamente en una caída irremisible al vacío.

El personaje de *De sobremesa* encarna lo que podríamos llamar **el vértigo de la identidad** ⁴⁰⁵: una construcción literaria de una manera de entender la realidad según José Asunción Silva como escritor modernista. Fernández de Andrade es un *alter ego* del autor en que se ve proyectada toda una filosofía vital de enfrentamiento con el entorno:

No soy práctico. Rivington me lo ha dicho en tono despreciativo y yo que lo sé mejor que él me sonrió al pensar en el desprecio que revelaba su voz al decírmelo. No soy práctico, ya lo creo, y los hombres prácticos me inspiran la extraña impresión de miedo que produce lo ininteligible. *Percibir bien la realidad* y obrar en consonancia es *ser práctico*. Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad?... Lllaman *la realidad* todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es el que, poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentirlas. De esa concepción del individuo arranca la organización actual de la sociedad, que le más ilustre de sus detractores llama “una sociedad anónima para la producción de la vida de emociones limitadas”, y esa concepción de la vida le sirve de base a la estética de Max Nordau, que clasifica las verdaderas obras de arte como los productos patológicos y a la asquerosa utopía socialista que en los falansterios con que sueña para el futuro repartirá por igual pitanza y vestidos a los genios y a los idiotas.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Tomamos el concepto de José JIMÉNEZ: *Cuerpo y tiempo*, Destino (Ensayos, 14), Barcelona, 1993, p. 230.

⁴⁰⁶ José Asunción SILVA: *De sobremesa*, Hiperión, Madrid, 2003 (2), pp. 138-139.

La identidad del individuo⁴⁰⁷ ha sido tratada de diversas maneras por la novela moderna (nos referimos a la picaresca, como primer ensayo). La identidad de un pícaro era la resultante de su escalada social; Lázaro es después de su aventura existencial. Alonso Quijano no es sin Don Quijote, el personaje simbólico resultante de una huida de lo real. La identidad del héroe decadente, sin embargo, nunca está completa porque el individuo nunca consigue solucionar el problema de su yo disociado con el entorno. Su esencia nunca es algo puntual, como resultado existencial, sino que consiste en diferentes estados o grados del *devenir*, partes de un rompecabezas que siempre se halla incompleto.

La pretensión racionalista⁴⁰⁸ burguesa y positivista de una identidad estable se contrapone con la dualidad moral que el yo moderno percibe dentro de sí mismo. La historia que cuenta Stevenson en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1866) vendría a ejemplificar, a través de un relato fantástico, ese concepto del yo disociado en constante conflicto consigo mismo y lo social (siendo asimismo una metáfora de esa identidad moderna, oscilante, ambigua y configurada a través de lo simbólico y lo irracional):

Entonces comprendí que tenía que escoger a uno o a otro. Mis dos naturalezas tenían en común la memoria, pero las demás facultades se repartían de manera desigual. Jekyll planeaba los placeres y las

⁴⁰⁷ Nuestra postura crítica sobre la **identidad** sigue de cerca los estudios que a partir de los años setenta estableció en Estados Unidos el movimiento reivindicativo de las minorías sexuales llamado *queer theory*. Seguimos también algunas interpretaciones que sobre el género y la identidad llevaron a cabo en su momento las teorías feministas sobre la reescritura de algunas obras literarias concebidas en las sociedades patriarcales occidentales. Nuestra concepción actual sobre el género y la identidad se hace eco de las posturas más recientes y críticas de: Eve KOSOFKY SEDGWICK: *La epistemología del armario*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998; Ricardo LLAMAS: *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Siglo XXI de Editores, Madrid, 1998.

⁴⁰⁸ José JIMÉNEZ: *op.cit.*, p. 214.

aventuras de Hyde y tomaba parte en ellas unas veces con grandes temores y otras con el goce más intenso. Hyde, no obstante, sentía una absoluta indiferencia por Jekyll; si pensaba era como recuerda el bandido de la montaña la cueva de la que se sirve para esconderse y salvarse de sus perseguidores. Jekyll tenía un interés más parecido al de un padre; Hyde tenía más bien la indiferencia de un hijo. Ligar mi destino al de Jekyll era morir para todos los placeres que me había tolerado secretamente a lo largo de los años y que últimamente prodigaba y engrosaba; atarlo con el de Hyde era morir para tantos intereses y altísimas aspiraciones, y convertirme en un ser despreciable y solitario. El tratamiento podía parecer desigual, pero había todavía otra consideración que poner en la balanza: y es que mientras Jekyll sufriría quemándose en el horno de la existencia, Hyde ni siquiera se daría cuenta de lo que había perdido.⁴⁰⁹

De ahí que ese yo moderno (desde la literatura decadente hasta, por ejemplo, Kafka) sea un *yo errático*, una nueva encarnación del héroe romántico rebelde, cuya naturaleza está marcada por una psique exaltada y doliente, desligada del cuerpo. Esta dualidad hace al individuo *extranjero* de sí mismo. En este tipo de novelas vemos siempre a personajes errantes que viajan geográficamente, a veces de una manera convulsa para escapar del espacio y del tiempo – las coordenadas mortíferas de su *tedium vitae* –, pero que, paralelamente, viajan también a través de sí mismos en un periplo obsesivo y de búsqueda peregrina que no les lleva a ninguna parte.

Fernández de Andrade está aquejado de un yo inestable (metafóricamente explicado en el fragmento anterior de Stevenson) y perturbado, es un ser atrapado en una sociedad que no le satisface, con una vida intelectual activa pero insuficiente para interpretar lo

⁴⁰⁹ Robert Louis STEVENSON: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Mondadori (Perfiles, letra grande XL), Barcelona, 2000, pp. 116-117.

real; es la encarnación del espíritu moderno que quiso transmitir la novela finisecular modernista:

Devuelto al torbellino del mundo, dueño de un caudal enorme para la vida de mi tierra natal, bulléndome en las venas los instintos, animado por la rabia de acción de los Andrades; suelto, libre, sin padre, sin madre ni hermanos, recibido y cortejado dondequiera, lleno de aspiraciones encontradas y violentas, poseído por una pasión loca por el lujo en todas sus formas, fui el Alcibíades ridículo de aquella sociedad que me abrió paso como a un conquistador. ¡Años de locura y de acción en que comenzaron a elaborarse dentro de mí los planes que hoy me dominan, en que la comprimida sensualidad reventó como brote vigoroso bajo el sol de primavera, en que las pasiones intelectuales comenzaron a crecer y con ellas la curiosidad infinita del mal.

(...) cerca de ese yo intelectual funciona el otro, el yo sensual (...) No, ¡jamás, esa vida que a tantos les parecería increíble por su intensidad no sirve sino para excitar mis deseos de vivir... ¡Más! ¡todo! Grita el monstruo que llevo dentro... No eres nadie, no eres un santo, no eres un bandido, no eres un creador, un artista que fije sus sueños con los colores, con el bronce, con las palabras o los sonidos; no eres un sabio, no eres un hombre siquiera, eres un muñeco borracho de sangre y de fuerza que se sienta a escribir necedades...⁴¹⁰

Fernández de Andrade se refugia en las drogas narcóticas⁴¹¹ (el opio, el éter, el cloral, la morfina...), vanos paraísos artificiales, que le sirven de anestesia vital como simbólico sueño de impotencia, y como un medio para alterar y atenuar la visión de lo real:

⁴¹⁰ José Asunción SILVA: *op. cit.*, pp. 62 y 64.

⁴¹¹ Las drogas narcóticas fueron utilizadas a finales de siglo XIX y principios del XX- el gran negocio inglés y europeo de la exportación del opio de Indochina- por capas sociales adineradas e intelectuales; algunas de ellas se compraban en la farmacia y su consumo era síntoma de distinción. La morfina se consumía por vía intravenosa, el éter se vaporizaba o se inhalaba, y el opio se fumaba. Recordemos que su uso se halla descrito en todas las novelas decadentes (Paul Duval, Wilde, Huysmans...) y es un tema recurrente en Álvaro Retana.

Acabo de levantarme, después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil, como lo llama Quincey, que pagó con la vida su amor por la droga funesta, bajo cuya influencia se embrutecen diariamente millones de hombres en el Extremo Oriente (...). Quería huir de la vida por unas horas, no sentirla.⁴¹²

El uso de los psicotrópicos tenía, a la larga, secuelas que afectaban al individuo y que alteraban la percepción de la realidad y que lo podían situar fuera de los límites de lo racional: el suicidio o el crimen, o incluso la muerte producida por sobredosis. El uso de las drogas, en esta época, no puede desligarse del hecho literario y no hay que verlo tan sólo como un tema recurrente. La mayoría de estos escritores coqueteaba o se aficionaba a las drogas, y esa visión distorsionada de la realidad – buscada o no- afecta el proceso ficcional, cosa que no tendría que ser pasada por alto. La droga, pues, entendida en el sentido etimológico de *fármaco*, tenía dos dimensiones: la creativo-evasiva y la de liberar los instintos más ocultos y perversos, en cuya intersección cabría colocar un posible estado de enajenación abúlica, y, en última instancia, de pulsión de muerte. Las visiones de Fernández de Andrade relativas a Helena serían un producto de ese consumo de psicotrópicos; así como su estado de angustia perenne.

Fernández de Andrade se siente enfermo y no comprende su estado enajenado. Es un individuo doliente, misántropo y rebelde. Es un hombre rico y lucha para ganar más y más dinero con sus negocios. Políticamente es un reaccionario, pretende luchar por un

⁴¹² José Asunción SILVA: *op. cit.*, p. 95.

estado de libertad basado en una oligarquía económica e intelectual, única manera en la que él entiende el progreso.

Es altamente neorromántico en la concepción del arte y del Amor: la belleza – edulcorada con el sentimentalismo- es un ideal que interpreta para sublimar todo aquello que no puede ser racionalizado a través del pragmatismo. Se fabrica una mujer ideal – Helena- a la manera de la Beatriz de Dante, en cuya búsqueda se afana sin ningún tipo de resultado satisfactorio. Para este tipo de héroe la mujer es una imagen mental que no tiene ninguna correspondencia con la realidad. Ésta es la gran y grave contradicción de Fernández de Andrade y la causa de su enfermedad psíquica y del cuerpo: los impulsos sensuales imperan por encima de una mente que pretende ser racional, anulándola por completo.

Esta tragedia existencial llevó a José Asunción Silva al suicidio. Y el suicidio ha de ser entendido aquí desde un punto de vista simbólico como última posibilidad de renacimiento, de escape final de lo real. Es una alternativa más práctica que irracional. Se dijo que Silva se suicidó para escapar a su deseo incestuoso por su hermana Elvira. Nosotros no queremos contribuir a esa leyenda negra, pero sí tener en cuenta que a Silva la muerte de su padre y después la de su hermana le influyeron sobremanera. A José Asunción Silva al igual que a su personaje, Fernández de Andrade, los destruye el no saber escapar de su *tedium vitae*.

Desconocemos si Álvaro Retana leyó o conoció *De sobremesa*. *Mi alma desnuda* es de 1923 y *De sobremesa* aparece publicada en 1925, a pesar de que su autor acabara definitivamente su redacción en 1895. Retana sí que leyó a Huysmans y a Paul Duval, los grandes decadentes finiseculares; y está claro que detrás de *De sobremesa* se encuentra la influencia de *Au rebours* y de su personaje Des Esseintes. Con ello Retana se encuentra, desde la

exotopía literaria, dentro de una línea ficcional que le conecta con la novela modernista en la que se halla indiscutiblemente también Silva, como un antecedente importante a tener en cuenta. Retana, por sus lecturas, es heredero y continuador de lo que se había planteado en el género novela a partir de 1885, fecha en la que se acaba el siglo XIX desde el punto de vista artístico. En Retana siempre, como ya hemos demostrado anteriormente, se puede rastrear lo decadente- no olvidemos tampoco a Hoyos y Vinent- transformado a través del esperpento o lo frívolo.

Leer el Retana de *MAD* nos recuerda a *De sobremesa* en algunos aspectos. El Álvaro Retana narrador-personaje está insatisfecho como Fernández de Andrade y si no aquejado por el *tedium vitae*, sí tocado, como aquél, por una sensualidad *libertina* e insatisfecha. El yo de ambos personajes está disociado de lo real. Santiago Vilar, el poeta bohemio, perverso y drogadicto, sería el punto de encuentro ficcional entre Silva y Retana. Vilar y Fernández de Andrade se parecen como dos gotas de agua. Su tragedia existencial es la misma, la hiperestesia los corroe.

El mundo del Álvaro Retana personaje es un mundo masculino (el guayabo Roberto Moliner, o el poeta bohemio y confidente Santiago Vilar) como el de Fernández de Andrade (su cenáculo de amigos admiradores, el doctor Rivington), en el que la mujer o está idealizada (Cachavera-Helena) o menospreciada (Astartea, cupletistas- amantes y prostitutas).

Fernández de Andrade lucha por buscar *su curación* a través de la medicina para encajar en la sociedad (su médico le recomienda el matrimonio); Álvaro Retana-Rafael Heredia se afana por lavar su imagen de novelista y hombre libertino (intenta salvar a Roberto Moliner). Ambos fracasan en el intento.

Santiago Vilar en *MAD* muere a causa de la droga (como Thomas de Quincey, otro esteta inglés) y es una muerte, aunque no se especifique, que huele a suicidio. Silva se suicida. El hermano de Astartea en *El diablo de la sensualidad* se pega cuatro tiros (Silva se suicida con una escopeta) a causa del incesto cometido con su hermana. Y ésta se convierte en un Barba Azul con faldas. Fernández de Andrade también es un Barba Azul en potencia porque muchas veces está a punto de cometer crímenes. Ambos, Astartea o Fernández de Andrade, no disfrutan sexualmente y se recrean enfermizamente en el ejercicio del Mal. Son neurópatas tocados por las pulsiones del cuerpo. Son cultos, refinados e hiperestésicos como sus creadores.

A Silva le falta el toque de humor de Retana, por supuesto. Silva es una víctima de sí mismo. Retana se reinventa constantemente y consigue escapar a ese vértigo de la identidad- con su juego constante de máscaras- y su vitalidad incansable le hace evitar muchas veces la destrucción, que no el oprobio de una leyenda negra. Ambos utilizan el género novela para hablar de sí mismos en disidencia con su circunstancia. Sus muertes son trágicas: suicidio y asesinato. Y en ello encajan en la etiqueta, ya acuñada a finales de siglo XIX por la medicina burguesa, de individuos peligrosos, amoraes, enfermos e infames. Porque así fueron tratados, respectivamente, en su cronotopo social y cultural, patriarcal y monológico:

Para el público hay que ser algo. El vulgo les pone nombres a las cosas para poderlas decir y pega tiquetes a los individuos para poderlos clasificar. Después el hombre cambia de alma pero le queda el rótulo.⁴¹³

⁴¹³ José Asunción SILVA: *op. cit.*, p.37.

3.2. Descifrando el *palimpsesto*

Pero leyendo *De sobremesa*, a través de una lectura que pueda rascar la superficie y re-escribir lo que se insinúa, hemos podido observar que José Asunción Silva crea un *alter ego* de lo que quizás aspiraba a ser, de la misma forma que Álvaro Retana lo hace en *MAD*. El juego de máscaras de Silva es semejante al de Retana, ambos esconden en sus discursos los problemas que tuvieron con sus identidades.

De sobremesa se nos aparece, pues, como un singular *palimpsesto* al que hay que interpretar con otros ojos y teniendo en cuenta que Silva se erige en su novela con una clara voluntad disidente y subversiva; intentaremos demostrarlo:

- a) El discurso de *De sobremesa* es un discurso modernista en el sentido de mostrar el desasosiego del esteta e intelectual en el fin de siglo. Esto ya lo habíamos hecho notar anteriormente.
- b) Silva muestra a su personaje como *enfermo* tomando la idea de la medicina y la ciencia finisecular (su alusión a la teoría de Max Nordeau) que relacionaban el arte con lo patológico. Durante toda la obra José Fernández busca su curación y se pone en manos de diferentes médicos: Rivington en Londres y Charvet en París. Ambos le aconsejan que equilibre su vida, abandone sus excesos y contraiga matrimonio. Le recomiendan que lleve una vida burguesa *decente*.
- c) En el libro Silva parece indicarnos – y así lo cuenta y lee en su diario José Fernández- que ese *mal del alma* le viene a su personaje debido a su enamoramiento enfermizo de una joven, Helena, que un día contempla en un hotel suizo y que nunca volverá a ver. Pero esto no es totalmente cierto porque Silva es un esteta, como Des

Esseintes, Dorian Gray, Durtal y tantos otros personajes calcados a sus autores. Ser esteta para la ciencia burguesa de fin de siglo era considerado como un *afeminamiento* de lo masculino. Recordemos que cuando Silva acaba de componer su novela, que había perdido en un naufragio, lo hace en 1895, el año del escandaloso proceso contra Wilde. En Fernández de Andrade se recalca insistentemente, en toda la obra, su naturaleza y su complexión viril, pero se muestra, a pesar de esta insistencia en lo masculino, su parte hiperestésica, neurótica y emocional. Silva se desdobra, pues, en su personaje y se rebela contra el discurso científico de la época (Fernández de Andrade casi muere a causa del tratamiento de bromuro al que le somete Charvet). Y esa reacción es encomiable y hace que *De sobremesa* se la entienda como un texto subversivo, es decir, anti-científico y anti-realista: la realidad no puede solamente ser explicada por la ciencia, y menos la realidad interior⁴¹⁴ del individuo.

d) Silva utiliza *De sobremesa* para hablar de sí mismo: Fernández de Andrade lee su diario a sus amigos para que vean, como primeros narratarios, lo que le ha sucedido. Comparte con sus iguales su angustia existencial (que es la del propio autor indiscutiblemente). Realmente esos amigos son los propios lectores implícitos en la recepción de sus obsesiones y cuitas. Este recurso autobiográfico o pseudobiográfico es el mismo que Retana utiliza en *MAD*, al presentar a un personaje que lleva su mismo nombre y cuenta desde la primera persona.

⁴¹⁴ Galdós, por ejemplo, es un autor realista que se da cuenta, al final de su trayectoria, de que la realidad no puede ser conocida de una manera exacta, ni explicada ideológicamente. *La incógnita*, de 1889, como también su segunda parte *Realidad*, de 1890, nos hablan de esa imposibilidad de llegar a conocer la realidad y esta actitud acaba con una forma de novelar – la visión realista del mundo- que había marcado la mayor parte del siglo XIX. *La realidad se ha vuelto oscura y las historias de los hombres no tienen ni principios ni finales razonables, claros y fáciles de transcribir* (Juan Ignacio FERRERAS: *La novela en el siglo XIX (desde 1868)*, Taurus (HCLH, 17), Madrid, 1988, pp. 91-97.

e) Silva parece decirnos, a través de la máscara de José Fernández, que él no es un *individuo degenerado* y que su *curación* no depende de la medicina, sino que su mal es un mal metafísico. Aquí queríamos llegar. Lo metafísico para esa ciencia finisecular era algo vago e improductivo, y era considerado como una consecuencia de lo patológico. La ciencia se instauró como enemiga de lo emocional y lo artístico; de ahí que Silva cite a Max Nordeau, el creador de *Degeneración* (también de 1895) y que se había inspirado en la obra del criminólogo Cesare Lombroso, *El hombre criminal* (1876), una de las biblias del positivismo burgués decimonónico en contra del arte moderno. Nordeau⁴¹⁵, en su embate racionalista, considera a todos los artistas como aquejados de una fatiga y excitación nerviosa que tenía, como corolario, el desorden mental. Ese concepto de arte degenerado lo podemos ver más tarde en regímenes totalitarios como el nazismo y el comunismo ruso (el llamado realismo ruso, que iba en contra del arte burgués). Fernández de Andrade siempre teme volverse loco, incluso piensa en el suicidio como solución a *el mal de vivir*.

El tono moralizante de *MAD* es parecido a ese afán de Silva en que no se le considere un *degenerado* en su cronotopos. Retana, a través de su personaje, quiere lavar su mala fama de escritor libertino de sexualidad ambigua. Ni Retana ni tampoco Silva fueron creídos por sus contemporáneos.

f) A través de Fernández de Andrade, Silva ironiza contra el discurso científico, como hemos visto, pero muestra su *pánico* a que se le identifique con un individuo cuya identidad no sea la del individuo masculino de la sociedad burguesa. Ese problema, sin lugar a dudas, lo tenía Silva más que Fernández de Andrade. Es el pánico

⁴¹⁵ Gustavo D. PERENDIK en *Max Nordau y el mal del nuevo siglo* (<http://www.nodulo.org/ec/2005/n043p05.htm>).

de que se dude de su heterosexualidad, el rol exclusivo para el hombre burgués. De ahí la insistencia de los médicos que tratan a José Fernández a que contraiga matrimonio. Para la ciencia finisecular el hombre soltero y esteta era un sospechoso. Un hombre no podía mostrar *su parte femenina o sensible* de esa manera. El personaje de Retana de *MAD*, Santiago Vilar no soporta los hombres afeminados y oculta, a través de una apariencia viril, sus deseos homoeróticos. También en *MAD*, el narrador hace caso omiso del acoso sexual por parte del guayabo Alberto Moliner, aparentando que él – aquí es Retana, el autor- no siente inclinaciones homosexuales. Cosa que en Retana suena a chiste y quizás también en José Asunción Silva.

g) Helena es una *virgen*. Es esa mujer ideal que Fernández de Andrade persigue de una manera enfermiza, y quizá una excusa ficcional por parte de Silva. Helena está tan idealizada, como mujer, como la Antonia de Cachavera de *MAD*. Son mujeres más admiradas que deseadas. Helena es igual que su madre, la modelo de ese cuadro prerrefaelita que el médico Charvet tiene en su escritorio. Fernández de Andrade no desea a Helena, la cree la solución a su desvarío, la solución que le recomiendan los médicos. Helena representa la *normalidad*, pero es presentada como un fin imposible porque está muerta, ésta es otra de las ironías de Silva. Las demás mujeres que aparecen en *De sobremesa* son cortesanas, por las que José Fernández siente asco o le provocan instintos criminales.

h) *Mi alma desnuda* se parece a *De sobremesa* porque son autobiografías fingidas y su ideología es idéntica: son metadiscursos con dos líneas de lectura paralelas: lo que se cuenta, o quiere contarse, y el significado último de los temas recurrentes- de esas *observaciones machaconas*- que se repiten *ad nauseam*: Retana

quiere pasar por un novelista *decente* y Silva demostrar que es un hombre *viril* y no un *esteta degenerado*. Ambos no quieren ser *etiquetados*: Retana moraliza abjurando de su mala fama y José Asunción Silva se justifica atacando la ciencia. Y ambos pretenden ser o , mejor dicho, quieren ser el personaje que han creado a partir de ellos mismos.

Sus discursos se parecen, como diría Bajtin⁴¹⁶, a las *autobiografías retóricas*, discursos testimoniales de defensa propia ante el cronotopo, que tuvieron una gran influencia en la literatura universal a través de los humanistas italianos e ingleses, y que tenían su origen en un tipo de autobiografía griega que consistía en un acto verbal cívico político de glorificación o de autojustificación pública. Tanto Retana como Silva se *justifican* a través del *fingimiento*⁴¹⁷ porque no están satisfechos de lo que se dice de ellos y quieren consolidar, sin fisuras, una *identidad* que aparece, para sus contemporáneos, como poco sólida o ambigua. Ésta, creemos, fue la gran tragedia de José Asunción Silva y de la que no podría escapar.

4. LECTURA IDEOLÓGICA DE *MI ALMA DESNUDA*

Desde un punto de vista de la teoría del análisis bajtiano de la novela, *Mi alma desnuda* deviene un artefacto ficcional en el que se pueden rastrear las estrategias creativas que Retana utiliza para crear su corpus literario. Como otros escritores han hecho dentro de

⁴¹⁶ Mijail BAJTIN: *op. cit.*, pp. 282-292.

⁴¹⁷ El *fingimiento* es una estrategia ideológica usada de diferentes maneras por los escritores; hay muchos ejemplos: Teresa de Jesús (finge ser una mujer poco docta y sumisa a la voluntad de los confesores), Torres de Villarroel (se fabrica una vida novelesca a la medida, con un molde ficcional picaresco), Giacomo Casanova (se reinventa en una vida de aventuras amorosas sin fin), El Marqués de Sade (moraliza constantemente para distanciarse de lo que cuenta para que no le identifiquen con ello)... Y fingir no es mentir, sino querer adaptarse, sobrevivir a través de lo literario.

la historia literaria, Retana no crea obras independientes entre sí, sino que establece una dialogía entre ellas, ya que, como hemos podido ver, interactúan intertextualmente. Retana es un autor que se re-escribe constantemente y que retoma sus temas obsesivos *ad nauseam*. Por otra parte es seguidor de una tradición realista que explota y reinterpreta a través de una óptica personal ideológica.

Su novela es polifónica y, a pesar de la voz de sus personajes, él es un actante más de sus mundos ficcionales posibles. Mundos que tienen que ver con la realidad que él conoce y vive de una manera intensa. No podríamos entender a Retana sin tener en cuenta su vida, y no sería posible entender su obra sin esos referentes extraliterarios constantes. Su biografía es pública en la medida que él la usa como materia literaria. Y como auténtico novelista – en la novela vale todo- retrata su sociedad a través de su mirada irónica. La máscara de Retana, como creador, aunque no sea la moralina constante, se fundamenta en el guiño del esperpento, el torear la censura y la opinión pública, porque sabe que, en su particular pacto ficcional, ha roto el muro de la vida privada. Retana usa la palabra, como signo ideológico que es, como un prestidigitador, sabedor de que la palabra es un objeto significativo subvertivo. Ésta es su posición ante el hecho literario.

El título de la obra aparece explicado en el capítulo XIV, a manera de *leitmotiv*, cuando Álvaro Retana-narrador no quiere abrirse a Roberto Moliner, la criatura que pretende salvar, porque prefiere guardar para sí lo más recóndito de su privacidad:

(Roberto) Aspiraba a descifrar el misterio de mi pasado, a que le descubriera el antifaz de la hipocresía y a que le revelase mis proyectos para el porvenir. Pretendía domar mi altivez y que yo renunciara a mi propósito de edificarle. Contemplar **mi alma desnuda**.

- ¡ **Mi alma desnuda** ¡- exclamé en cierta ocasión al escuchar sus pretensiones-. Pero, nene, ¿tú sabes lo que pides? Yo jamás me despojaría totalmente de los velos que la hacen apetitosa. No por rubor, sino por egoísmo. No por miedo a asustar a los demás, sino para no horrorizarme a mí mismo. ¡ Mi alma desnuda ! ¡ Sería la destrucción de mi prestigio! Unos me encontrarían casto y otros vicioso; resultaría para algunos un desequilibrado, un vanidoso, un mixtificador o un monstruo de vulgaridad. **Prefiero danzar ante el mundo como Salomé, con los siete velos que adornan mi alma, y agitarlos de tal suerte que sólo vean lo que a mi me convenga.**⁴¹⁸

Y en este fragmento- tan connotado teatralmente- que hemos subrayado en negrita, aparece resumido lo que realmente Retana hizo toda su vida: mostrar y esconder la cabeza cuando le convenía.

Porque él es muy consciente de que:

Yo soy para la generalidad del público un monstruo bello y joven, un atrayente abismo, y sé demasiado que la simpatía y la curiosidad que inspiro son una consecuencia morbosa de mi literatura. Se me juzga una continuación de mis libros, y esto es lo que hace a unos admirarme y a los otros temerme.⁴¹⁹

El valor confesional es evidente, y éste es el auténtico Retana de carne y hueso. El que se da cuenta de lo que representa en su cronotopos, un escritor admirado pero también incomprendido. Y *Mi alma desnuda* en todo momento tiene un tono de *purga de mi vida*, de un *de profundis*, ya que intenta demostrar en toda la novela, en su amistad con los hermanos Moliner, que en el fondo es un *muchachito bueno y bien reputado, un ángel y no un demonio, ingenuo y casto, y abandonar la pose y el truco y mostrarse tal cual*

⁴¹⁸ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., pp. 208-209.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 195-196.

es. Abandonando, en definitiva, ese *halo perverso que tanto le agobia*.

Pero esa es la máscara de Rafael Heredia, quizá tan sólo un heterónimo, de lo que Retana pretendía que los demás vieran en él. Habría lectores – de cualquier índole y laya- que no creerían lo que estaban leyendo – esas ínfulas de recato moralista- , porque Retana era ya demasiado conocido, y su biografía ya estaba contaminada de dimes y diretes, de verdades y zonas oscuras, porque se le trataba como a un mito, no como a un individuo normal y corriente. Y él había sido el único artífice de tal farsa, siendo un personaje más de su ficción.

Estamos hablando de **farsa** y ¿por qué? ¿Era Álvaro Retana un farsante, un mentiroso a ultranza, un inmoral, un escritor que simplemente jugó a ser un *enfant terrible* para epatar a una sociedad que no hizo ningún esfuerzo para comprenderlo, que únicamente lo censuró o se divirtió con la *frivolidad* de sus obras? ¿Qué hemos descubierto detrás de Retana, escritor célebre y escandaloso?

Que Álvaro Retana opte en su arte verbal⁴²⁰ por la *farsa* – la carnavalización de lo real- supone, en su tarea de escritor, desechar evidencias tangibles de la realidad como el fracaso, la humillación o la decadencia y asumir, al mismo tiempo los símbolos ilusorios como el éxito, la opulencia o la notabilidad. Esta actitud vital y ficcional implica siempre una oposición entre realidad e ilusión, el ser y el parecer, el rostro y la máscara, la profundidad y la superficialidad. Interpretar un papel, representar una comedia en su cronotopo histórico, presupone ser actor y espectador de los otros comediantes; y Retana ello lo hace lúdicamente, desembarazándose de las restricciones y los límites; y , por su experiencia acumulada

⁴²⁰ Nos basamos en la teoría crítica de Saúl Yurkievich en *Del arte verbal*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, pp. 269-270.

en el oficio de contar, conoce todas las jugadas, y no tiene miedo de perder porque siempre lo apuesta todo.

Creemos que Álvaro Retana, como lo fue Óscar Wilde⁴²¹ en su momento, fue un concienzudo exhibidor de sí mismo, se transformó en un ser que era, también, él mismo, obra y autor, al mismo tiempo, creando un estilo que hace que sus libros sean inconfundiblemente suyos. Eso, en el fondo, ya lo sabíamos pero hay algo más: Álvaro Retana es un escritor moderno (*me declaré*⁴²² *escritor intrascendente, profesional de la frivolidad literaria, que orientaba sus producciones en un sentido atrevido y moderno*) que pertenece a una minoría de escritores que utilizan la palabra para hablar de sí mismos porque no encajan en la sociedad que los contempla. Esto creo que también lo sabíamos. ¿Qué pasa pues con Álvaro Retana?

Alvaro Retana sólo pudo escribir tal como lo hizo – y no de otra manera- y su obra, más que un producto ficticio consecuencia de su ingenio creador, es una lucha existencial que tuvo consigo mismo, una lucha ideológica con su entorno para quizás encajar en él a sabiendas de que nunca lo conseguiría, por eso se parece a Óscar Wilde. Si nos quedamos solamente con el aspecto frívolo de su vida o de su obra, no tendremos ni idea de quién fue ni de lo que pretendió. Sería como seguir pensando que *El Quijote* es simplemente un libro para hacer reír y que Cervantes era un humorista.

Retana se hace pasar por esteta, se camufla de *dandy* ultramoderno, se esconde – como Wilde- detrás del arte para evitar males mayores. Y sabe que la dimensión de lo artístico es dura, en

⁴²¹ Seguimos y parafraseamos la idea que Luis Antonio de Villena aplica a Óscar Wilde en introducción a *El retrato de Dorian Gray*, Planeta (BBVA, La Vanguardia, Selección Contemporáneos, 1), Barcelona, 2003, p. XII.

⁴²² Introito de *A Sodoma en tren botijo*: op. cit., p. 115.

ella el artista está solo a pesar de la celebridad. Y en *MAD* hemos podido observar esa poética del artista que se siente sólo:

¿Qué significa el éxito aparatoso y multiforme cuando no encuentra eco en nuestro corazón? (...) ¡Yo, que he hecho felices a tantos personajes de mis obras por el Amor o el Vicio, he deseado tantas veces descubrir a otro novelista que me hiciera dichoso a mí señalándome rutas y procedimientos para atrapar el rayo azul de la ilusión! ¡Me ha pasado lo que a esos creadores de específicos cuyos productos hacen crecer el pelo a cualquier persona que los use menos al inventor.

Porque es muy grave confesarlo: pero no soy feliz. Sé que esta afirmación alegrará a mis enemigos, parecerá humorística a cuantos me rodean; mas **cuando estoy a solas, suelo abismarme con frecuencia en el análisis de mis verdaderos sentimientos y todavía no he podido engañarme a mí mismo concediéndome el título de persona dichosa.** Poseer la Gloria y el dinero en plena juventud, no es tener nada cuando no se cuenta con un ideal íntimo. Ver realizados nuestros sueños locos de ambición y sentirse muy alto, pero solo, (...) es un castigo que la Vida reserva a innumerables vencedores de la Celebridad.⁴²³

Y sabe que, a los artistas, la sociedad burguesa les permite ciertas concesiones. Y se mantiene siempre en la cuerda floja, creyendo que está más allá del Bien y el Mal:

- Los grandes artistas estamos más allá del Bien y del Mal. A nosotros, el público no puede exigirnos moral, sino talento. Y cuando se ha demostrado, como yo, suficientemente, es pueril preocuparse del juicio que podamos merecer a los pobres de espíritu. El que no esté conforme con mi modo de ser, que me quite lo que me da o que se abstenga de tratarme. Yo vivo de escribir novelas, pintar figurines y hacer música frívola, y mientras todo esto me produzca dinero en abundancia, me

⁴²³ Álvaro RETANA: *Mi alma desnuda*, op. cit., pp. 8-9.

tiene sin cuidado que esa masa que me alienta y sostiene como artista desconfíe de mí como hombre. Mientras yo siga guapo, joven e inteligente, poseyendo los medios económicos para hacer la vida agradable a quienes me rodeen, dispondré de una corte numerosa y amable para saborear la vida.⁴²⁴

Retana afirma esto a través de su personaje (Retana-Heredia) en *MAD* pero es lo que él realmente creía. Su identidad, como artista a lo Óscar Wilde, queda clara. Pero esta identidad tan poco original, ya que él la asume porque la ha leído o la conoce de otros artistas finiseculares, es tan sólo un parapeto de defensa como lo había sido también para aquéllos. ¿Y de qué puede defenderse el Retana que se cree esteta? ¿Y por qué siempre se pone la careta de la respetabilidad, a pesar de que se considera *un chico*⁴²⁵ *con alma de emperador y cocota*?

Retana no consigue nunca, como Wilde pretendió también, que el arte esconda al artista, sino que la obra de arte es una trampa para el artista de su laya, una zona intermedia⁴²⁶ entre la respetabilidad y el escándalo. *El único artista*⁴²⁷ – dentro de la sociedad burguesa del XIX- *condenado a representar su papel, es decir, a la existencia estética, era el artista homosexual*. Y como quedó claro en *El retrato de Dorian Gray* (1891) – a pesar de la ironía del autor- los estetas podían perecer por asesinato⁴²⁸, suicidio y soledad.

Lo de la soledad en Retana ya quedó claro anteriormente, y lo del asesinato – porque lo del suicidio no iba con él- casi se produjo en la

⁴²⁴ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁴²⁶ Hans MAYER: *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual y el judío*, Taurus, Madrid, 1999, pp. 239-241.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁴²⁸ Retana hace morir en *MAD* a Santiago Vilar a causa de las drogas, algo que huele a suicidio. Y él mismo, según oyó decir Villena, es asesinado en Madrid (1970) por un chaperero.

prisión madrileña de Porlier (en la que estaría acabada la guerra hasta 1948 ó 1949), cuando estuvo preso y sufrió un juicio sumarísimo por su *mala fama*. Y aquí queríamos llegar: la mala fama, a Retana, le viene, entre otras cosas- por la política también- porque es homosexual, *mariquita* pornógrafo y republicano perverso para su cronotopo conservador; y ante esta etiqueta soberana no hay estetas ni *guapos novelistas* que valgan. Y su denodada lucha obsesiva, su desesperado esfuerzo biográfico – rastreable en su obra con ejemplos mil- fue precisamente escapar de ese antagonismo entre careta burguesa y escándalo. Y Retana se libró de todo ello por los pelos, milagrosamente (¿indultado por Franco ante una petición del Papa?), como quien dice. Algo más que añadir

a su vida novelesca.

Pero, antes de ser víctima, Retana se puso primero una máscara de moralizador gracioso y después otra de auténtico reaccionario, cuando se atrevió a mostrar el mundo singular de la homosexualidad, al que pretendió no pertenecer en absoluto (¿cómo podía escribir tan directamente ⁴²⁹ sobre este mundo, si no era desde dentro?). *Las "locas" de postín* (1919) y *A Sodoma en tren botijo*



en tren botijo (1933) son dos muestras de ello, y, en este caso nos interesa lo que él dice en la *A manera de prólogo* de la primera, y en el *Introito* de la segunda.

⁴²⁹ Luis Antonio de Villena en la introducción de *Las locas de postín*, Odisea (Uranitas, 4), Madrid, 2004, p. 17.

(Texto A)⁴³⁰

Yo sería incapaz de cometer el menor pecado ni de transigir con la más leve inmoralidad.

(Texto B)

(...) si en mis libros encontrábase algo que la Moral al uso rechaza, como no era inventado por mí, sino copiado del natural, la inmoralidad no podía estar en mí, sino en la conducta de cierta gente, gentecilla y gentuza de mi época, cuyas miserias denunciaba yo para enseñar a aborrecerlas.

(Texto A)

Hasta el presente, ningún otro novelista español creo me haya superado en audacia para estudiar con febril apasionamiento a esa fauna que vive en el extrarradio moral. (...) Todas esas criaturas que arrastran una existencia ambigua, estrepitosa y pintoresca, me han atraído irresistiblemente, porque en los episodios de su vida he encontrado siempre innumerables matices que podrían interesar a mi público.

(Texto B)

No necesito sincerarme con la opinión pública. Siempre que pude me declaré escritor intrascendente, profesional de la frivolidad literaria, que orientaba sus producciones en un sentido atrevido y moderno, sin otro propósito que el de pintar fielmente las malas costumbres de mi tiempo.

(Texto A)

Lleno de indignación y sobresalto íntimo, me he dejado contar que existe un mundo mundillo de ciudadanos que merecían, a juzgar por sus aficiones y su temperamento, ser incluidos en el sexo femenino.

Estos seudohombres, que pudiéramos llamar representantes del tercer sexo, pertenecen a familias distinguidas, y la sociedad, indulgente, después de condenarlos, perdona sus extravíos. Alentados por esta culpable benevolencia general, atrévense a establecer una especie de masonería cuyos individuos se reconocen inmediatamente por signos, gestos, conversaciones o señales, que se escapan de la perspicacia de las gentes que no profesan sus convicciones, y

⁴³⁰ He intercalado los textos de las dos obras para observar, cotrastando *in situ*, la dureza progresiva de Retana con respecto al tema que trata desde 1919 a 1933. El Texto A pertenece a la manera de prólogo de *Las "locas" de postín* y el Texto B al *Introito* de *A Sodoma en tren botijo*.

congregan aquelarres fabulosos, cultivan un lenguaje arbitrario y personalísimo e influyen muy eficazmente en la vida de las personas honorables, sin que éstas se percaten.

(Texto B)

Me limito a pasear mi espejo de novelista por esos ambientes en que ningún otro escritor español se atrevió a internarse antes que yo, y, ahora en 1933, que ya me encuentro en la madurez de mi vida, estilizado por la experiencia, aspiro a comportarme con una intención perfectamente artística y moralizante (...) Por eso, de esta producción que hoy ofrezco al público se desprende una enseñanza que ningún espíritu sensato dejará de reconocer. Tiendo a demostrar que quien ama el peligro, en él perece, y nunca se recomendará suficientemente a la juventud curiosa, inexperta y excéntrica **los peligros de la convivencia con los individuos pertenecientes al tercer sexo.**

(Texto A)

El tercer sexo es quien me ha servido de tema para *Las "locas" de postín*, novela que hace el número uno de este género, y que no tiene otro mérito que el de ser un fiel reflejo de la realidad. Garantizo la autenticidad de cuantos personajes desfilan por las páginas de este libro, y, aun cuando no a todos, conozco a bastantes de ellos, que han sido quienes, en momentos de expansión, de sinceridad o de cinismo, **me han revelado cuanto yo desconocía sobre el particular.**

Realmente son espeluznantes esos malabarismos moralizadores a los que Retana se sometía a sí mismo para mostrar una buena imagen y no ser relacionado directamente con lo que él llama **tercer sexo**.

En este aspecto, y fuera ya del recurso de la ironía, Retana participa en lo que se llama *pánico homosexual*, un miedo hacia la homosexualidad como identidad asumida, que ya se había manifestado en muchos estetas finiseculares. A Santiago Vilar, el héroe decadente y bohemio de *Mi alma desnuda* le pasa lo mismo cuando critica un modisto afeminado:

- Estos degenerados son los que desacreditan el Vicio. Estos tipos debiéramos matarlos, no por su perversión sexual, sino porque son grotescos. Las aberraciones elegantes y decorativas, discretamente disimuladas, merecen el respeto de la gente porque no ponen en la vida una nota ridícula. Lo lamentable es la inversión cómica y anticuada de estos supervivientes de Sodoma que viven esclavos de la burla que les jugó la Naturaleza. Si este hombre, que hubiera debido nacer hembra, tuviese talento, no perdería ante la sociedad el prestigio a que obliga su sexo, y trataría dignamente de hacerse perdonar, observando una conducta recatada. Sería mujer en la soledad de su alcoba; pero recobraría al salir de ella su cualidad masculina. **El hombre debe ser siempre hombre aun en sus extravíos.**⁴³¹

Retana llama **tercer sexo** a un tipo de homosexualidad muy identificable, más visible y pintoresca, es decir, afeminada, pero es también la homosexualidad que ha sido siempre más tolerada y ha devenido, en las sociedades patriarcales, como estereotipo del homosexual. Ha sido objeto de chiste y de burla y no ha sido considerada excesivamente peligrosa. Santiago Vilar abomina de este tipo de individuos precisamente porque se hacen visibles y porque *desacreditan el Vicio*, es decir, otro tipo de tendencias homosexuales no tan visibles y que no tienen nada que ver con el amaneramiento o afeminamiento. Para Vilar, en su doble moral burguesa y que él practica, la homosexualidad ha de permanecer oculta, en el ámbito de la vida privada. A Vilar, como a muchos homosexuales, le disgusta que se les pueda identificar con lo femenino, siendo la mujer, hasta bien hace poco, un individuo social de segunda categoría.

⁴³¹ Álvaro Retana: *Mi alma desnuda: op., cit.*, 115.

Admirar la belleza masculina⁴³², para los decadentes, quedaba dentro de la esfera de lo artístico, pero este homoerotismo nunca dañaba la hombría porque se practicaba una doble moral. Se exaltaba lo andrógino, el uranismo y la belleza perversa, pero se temía la homosexualidad en su visibilidad porque la medicina y la ciencia positivistas la consideraban como fruto de la perversión, como una degeneración y un peligro social. A partir del escándalo de Wilde (1895) y después de la Gran Guerra, la homosexualidad era presentada como algo risible y caricaturesco. Y esto es lo que hace Retana porque no puede hacer otra cosa; nos habla del mundo gay distanciándose a través del esperpento, como si no tuviera que ver nada con su persona. Hay ironía, por supuesto, pero también existe el miedo, y ahora podemos entender por qué Retana siempre se defiende:

En tiempos de la Dictadura púsose de moda proclamar bizarramente que yo era un escritor inmoral, consagrado a embarcar pasajeros para Sodoma, Gomorra y restantes ciudades malditas, y como hay gente tan bruta en el mundo, no faltaron papanatas para aceptar estas afirmaciones divulgadas por criticastros y literatoides, envidiosos de la atención que el público me dispensaba.⁴³³

⁴³² El personaje Álvaro Retana-Rafael Heredia de *MAD* siente atracción por la belleza del guayabo(Roberto Moliner) que conoce en el tren (recordemos que lo describe como *un principito de cortes europeas, soberbio adolescente de ojos de sultana oriental, que en tiempos del emperador Adriano hubiese competido con el auténtico Antinoo*). Y Roberto Moliner es un homosexual en potencia porque intenta que el novelista acabe siendo su amante. El Retana personaje no sucumbe a sus encantos porque Retana-autor se hubiera puesto en evidencia, y todo queda en que Retana-Heredia sólo ha pretendido, a lo largo de toda la novela, ejercer una buena influencia para tratar de transmutar la abyección del guayabo casquivano. Aquí la máscara no tiene fisuras ni puede tenerlas.

⁴³³ Álvaro RETANA: *Las "locas" de postín*, op. cit., 155.

Y el miedo de Retana es el mismo que tiene Santiago Vilar. Su auténtico pánico seguramente fue que lo identificaran exclusivamente como perteneciente a ese tercer sexo del que él habla con tanto conocimiento de causa. Porque él, y en esto se parece a su personaje, se sentía – y esto sí es encomiable- por encima de cualquier etiqueta social previsible.

Y en *Mi alma desnuda*, como ejemplo de ese continuo juego de identidades, Retana habla de sí mismo en 1923 pero a través de un tono nuevo, menos frívolo y descocado ya que su fama y popularidad comenzaron lentamente a decaer, y pretendió lavar su imagen a través de lo moralizante. El directorio de Primo de Rivera marcaría a Retana como al resto de escritores de novela galante. Y Retana, que nunca podía dejar de hablar de sí mismo y de lo que le rodeaba, se tuvo que adaptar a los nuevos tiempos.

Mi alma desnuda, sin ser aún un canto del cisne, a través del viejo recurso de la autobiografía fingida, deviene el ejemplo de una nueva estrategia ficcional escapista y no por ello menos lícita. Si prescindimos de la moralina, Retana sigue siendo el mismo: ataca a través del erotismo, la sensualidad, el humor y lo abyecto, mostrando aquellos seres que prescinden de la moral establecida, entre los que se incluye. Armas éstas subversivas que ya habían utilizado un Felipe Trigo o un Eduardo Zamacois para enfrentarse al conservadurismo de su época.

Si **el significado de partida** de *Mi alma desnuda*, como de otras obras posteriores de Retana, consiste en moralizar; **el significado último**, entendido a través de una segunda lectura ideológica, es subversivo y radical porque se visibiliza lo que se quiere tapar con la doble moral burguesa y con los convencionalismos. Retana siempre sabe lo que hace y, de alguna manera, da la cara, fuera de miedos y de autocensuras. La historia que se cuenta en *Mi alma desnuda* no

es solamente la de Álvaro Retana, sino de dos jóvenes víctimas de su tiempo y circunstancias, Roberto y Graciela Moliner.

Como **conclusión final** al estudio de *Mi alma desnuda*, sólo señalar que el Álvaro Retana que aparece en esta obra no es el retrato fiel de su autor, sino que es aquel hombre que realmente hubiese querido ser en la vida real. Es un proyecto simbólico de individuo, como entidad histórica, que intentó construir- esa fue su incansable lucha- dentro de su espacio autobiográfico ficcional para contrarrestar su imagen pública frívola y la fama acumulada de novelista poco serio.

V. LAS NOVELAS DEL “TERCER SEXO”

Englobamos con este título las novelas de Álvaro Retana que tratan de una manera específica el tema de los ambientes homosexuales de Madrid. Estudiaremos concretamente las más emblemáticas, es decir, *Las “locas” de postín* de 1919 y *A Sodoma en tren botijo* de 1933, publicadas de nuevo⁴³⁴, en una edición comentada por Luis Antonio de Villena, en el 2004. Ambas novelas, a nuestro entender y como veremos, están situadas cronológicamente entre el inicio del esplendor de la carrera literaria de Retana y su posterior época de decadencia como escritor. Son, pues, dos visiones distintas de un mismo tema. También estudiaremos *El príncipe que quiso ser princesa* de 1920, que es un *divertimento orientalista* tratado como si fuera un cuento de *Las Mil y Una Noches*, y que se halla a caballo de las dos anteriores.

Hay que decir, y ya lo habíamos tratado anteriormente en nuestra investigación, que lo homosexual es un tema recurrente en Retana y se visibiliza en sus novelas de una manera constante, ya que siempre sus personajes nunca se hallan exentos de una ambigüedad sexual, sean hombres o mujeres. En ello se hace evidente uno de los rasgos más interesantes de su quehacer artístico siempre marcado por lo biográfico. Son muchos los títulos, además de los que se estudian en particular, que muestran esa realidad homófila y que suponen un documento social de la homocidad española en las primeras décadas del siglo XX. Al título de *Las “locas” de postín* de 1919, le siguen muchos otros: *El príncipe que quiso ser princesa* (1920), *El octavo pecado capital* (1920), *La señorita perversidad* (1921) o *Mi novia y mi novio* (1923).

⁴³⁴ Sus primeras ediciones son: *Las “locas” de postín. Novela de costumbres aristocráticas*, Biblioteca Hispania, Col. Afrodita nº 1, Madrid, junio, 1919; *A Sodoma en tren botijo*, Col. Los 13 nº 11, Madrid, 21-V-1933.

1. La homocidad literaria hispánica: orígenes y primeras manifestaciones en las primeras décadas del siglo XX

A estas alturas de la primera década del siglo XXI en que nuestra sociedad española equipara a todos sus ciudadanos- y sea cuál sea su condición sexual- ante los derechos civiles, nos parece poco adecuado el hablar de la homosexualidad, siendo éste un término que, por sus connotaciones, nos remite directamente al pensamiento burgués del siglo XIX. Las palabras son signos cargados por la ideología, y el vocablo “homosexualidad” ha tenido una larga historia como marca distintiva taxonomizadora, pero que nunca ha explicado, como significante, una realidad auténtica, es decir, *la realidad de los homosexuales*. Homosexualidad ha sido hasta ahora- y quizá todavía no haya dejado de serlo- sinónimo de inversión, enfermedad, perversión, falta de hombría, escándalo, burla, escarnio, injuria y peligro social.

Pero a pesar de la etiqueta, los homosexuales han sabido crear sus discursos en la sombra y en la visibilidad de la guerrilla, constituyendo una cultura- que no subcultura- paralela o simultánea a la cultura española que se da en los años veinte. Existe una literatura de la homocidad que hay que sacar de una vez por todas de las sombras y darle la importancia y la entidad que tuvo, porque la tuvo y mucho. De la que Retana sería un eslabón más y un continuador. La literatura española gay tiene sus orígenes en los años veinte y el marqués de Vinent y Retana son sus más claros exponentes. Negar esa evidencia es sesgar nuestra Historia Literaria y negar, asimismo, que *el discurso homosexual* nunca ha existido en nuestras letras a principios de siglo XX.

Esa realidad a la que antes aludíamos, la de la homocidad, sólo puede ser explicada de una manera clara por los escritores



pertenecientes a esa minoría. La homofobia caracterizará, como veremos, a muchos escritores de la novela de principios de siglo, que ven al individuo homosexual sólo como un monigote afeminado digno de lástima o de risa. La literatura homófila, sin embargo, aunque caricaturice o moralice, nos hablará de otra cosa distinta y la ironía será sinónimo de hedonismo y de disidencia contra el heterosexismo imperante.

La novela corta o larga será el caldo de cultivo para el discurso homófilo y éstos – en

esos primeros años veinte- serán sus orígenes. La novela moderna y popular de principios de siglo es el origen de la literatura de la homocidad en España. Y ese género, en el que cabe todo, hay que entenderlo como subversivo y *novísimo* en manos de escritores de la categoría de un Hoyos y Vinent o de un Álvaro Retana.

Rastrear⁴³⁵ en la Historia Literaria Hispánica las improntas de una cultura escrita homosexual es verdaderamente una ardua tarea, en el sentido de que la crítica académica dominante durante el siglo XX – y más aún después de la Guerra Civil- abominó de, malinterpretó y

⁴³⁵ Nos ha sido indispensable la obra de Alberto MIRA: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, EGALES, Barcelona, 2004.

ocultó lo que había sido una evidencia real. Si esa crítica había dejado a un lado la literatura producida en el género de la novela popular por considerarla epigonal o falta de interés literario, también hizo lo mismo con aquellos autores *sospechosos* por sus inclinaciones sexuales.

La polémica que se estableció entre noventayochismo y modernismo hizo decantarse a la crítica en determinados juicios de valor: todo lo que era *modernista* fue considerado *femenino* y muchas veces *poco viril*. Y todo ello porque se relacionaba a ese modernismo con la literatura decadente finisecular europea, auténtico revulsivo del realismo decimonónico, cargado de la ideología burguesa patriarcal.

Los escritores modernistas serán disidentes en la medida que rechazan los planteamientos ideológicos patriarcales, y algunos de ellos muestran otra realidad, la suya, y homófila (cosa que ya habíamos podido comprobar en Wilde, Huysmans y Lorrain, sus antecesores) Hay diferentes ejemplos de ello. En su momento hablamos de **José Asunción Silva** y de su novela *De sobremesa*; pero en el ámbito hispanoamericano destacan, por ejemplo, **Julián del Casal** y **Barba-Jacob**.

En la primera década de siglo, la temática homoerótica está presente en la obra del escritor **Alberto Nin Frías**: *La novela del Renacimiento* (1911?), *Marcos, amador de la belleza* (1913?) y *Alexis o el significado del temperamento uraño* de 1933. En los años veinte se halla presente también en la poesía de **Isaac Muñoz**⁴³⁶, poeta del círculo de Villaespesa.

⁴³⁶ Que **Cansinos-Assens** en *La novela de un literato*, considera “afeminado” como otros poetas modernistas, y en cuyo saco coloca también al aristócrata Hoyos y Vinent. Ya que los considera afeminados, frente a su propia homosexualidad que considera “viril”. Esta postura de Cansinos-Assens refleja en el panorama hispánico de estos años veinte, las posturas encontradas frente a lo

Pero quizá la novela que, en los años veinte, trata de una manera explícita una historia de amor homosexual con gran valentía, es *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), del chileno **Augusto d'Halmar** (1880-1950); autor que en el mismo año había publicado un libro de viajes por Oriente, *La sombra del humo en el espejo*, en la que se observa la mirada homoerótica. *Pasión y muerte del cura Deusto* narra la atracción mutua⁴³⁷ que se establece entre un cura vasco y un joven gitano en Sevilla, con un final trágico a lo *Ana Karenina*, ya que Deusto, el cura vasco, debido a sus sentimientos de culpa, deja, al final de la novela, que lo arrolle un tren.

Notoria fue la homosexualidad del marqués de Vinent, pero también conocida la de **Jacinto Benavente**, a pesar de que éste siempre evitó el escándalo a diferencia del marqués y su figura fue maquillada posteriormente por la crítica. Y **Don Ramón María del Valle-Inclán**, a pesar de su postura homófoba⁴³⁸, hace que su *decadente* Marqués de Bradomín en *Sonata de estío* sienta nostalgia de no haber probado cuerpos de efebos.

homosexual: por una parte existiría una "homosexualidad viril" de raíz helénica, homofila, pero que abominaría de la "homosexualidad uranista", es decir, la que según Cansinos y otros, representaba la sensibilidad modernista de origen decadente. La "homosexualidad viril" quedaría enmarcada en el ámbito de lo privado y sus autores frecuentarían las tertulias literarias y el teatro, y la "homosexualidad afeminada o uranista", visible en el escándalo y la *mala vida*, preferiría los bajos fondos, el cabaret popular o el género ínfimo.

⁴³⁷ El amor homosexual interclasista tiene su exponente en el ámbito anglosajón en la novela *Maurice* del escritor británico **E. M. Forster** (1879-1970). *Maurice* fue escrita entre 1913 y 1914 y publicada en 1971, por estrictas razones testamentarias – y de autocensura- del autor. La novela, a diferencia de *Pasión y muerte del cura Deusto*, tiene un final feliz, ya que su protagonista, Maurice Hall, un joven burgués de buena familia, consolidará su amor con Alec Scuder, un joven jardinero, después de haber tenido una relación con Clive Durham, su amigo universitario, ya que éste escapa de su homosexualidad a través de un matrimonio respetable con una mujer de su clase.

⁴³⁸ Valle-Inclán ya muestra su paranoia homosexual como muestra de *virilidad* en el artículo "Babel" que publica en 1885. En *Tirano Banderas* ridiculiza al personaje Benicarlés.

Pero, sin lugar a dudas, el autor que en los años veinte vierte en el género de la novela su mirada homoerótica es **Hoyos y Vinent**. Aristócrata y dandi convencido, heredero de Wilde, Huysmans y Lorrain, mostrará el mundo marginal de Madrid y de sus peligros, siendo éstos auténticas metonimias de los ambientes homosexuales. Aunque la homosexualidad no sea un tema central y directo, será un tema presente, ya que el marqués mostraba en público su deseo: frecuentaba los ambientes barriobajeros (tugurios, cantinas, prostíbulos, cabarets...) en los que se hallaban prostitutas, chaperos toreros, tonadilleras y transformistas, en compañía de artistas conocidas como Tórtola Valencia; y era sabida su predilección por muchachos viriles y musculosos de extracción popular, así como también consumía drogas como el opio y la cocaína.

Algunos títulos de Hoyos y Vinent son una muestra de ello: *La noche de Walpurgis*, *La última encarnación del hermafrodita*, *La ciudad del amor*, *Los cómplices*, *El pecado y la noche* (en la que destaca el relato *Hermafrodita*), los relatos *Las ciudades malditas*. La novela *El martirio de San Sebastián* (1918), la más representativa, en la que aparece el ambiguo Silverio, mozo de mancebía, quien morirá *martirizado* a manos de gente marginal. Y los relatos de *Aromas de nardo indiano que mata y otonia que enloquece* (1924), de los que destaca *Neroniana*.

El homosexual afeminado aparece siempre ridiculizado en la literatura de la época. El Caballero Audaz lo hace en *Bestezuela de Placer* (1923), en la que aparecen estos rasgos tópicos. Del mismo autor hallamos la novela *La pena de no ser hombre*, relato que cuenta la peripecia de una gran estrella del transformismo⁴³⁹, al que

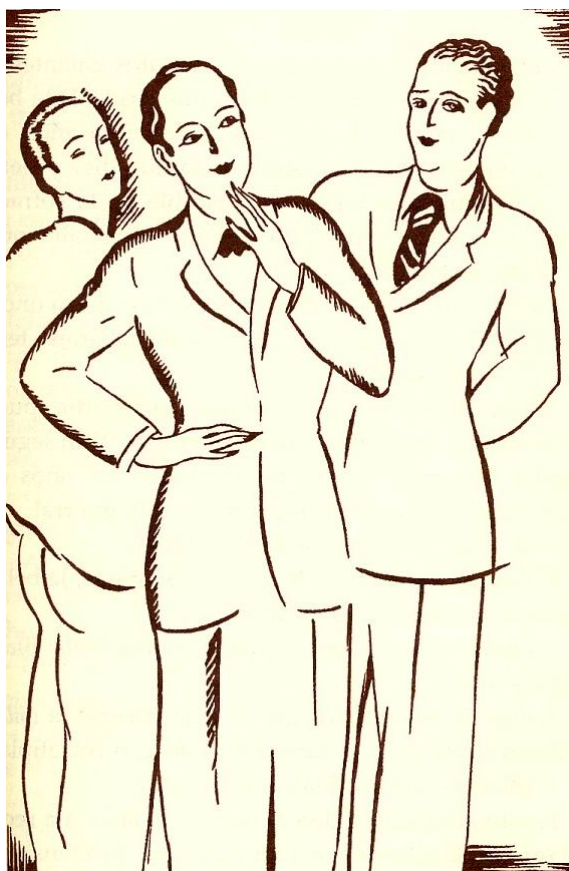
⁴³⁹ El transformismo realizado por hombres que se travestían era muy popular en la época y solía formar parte de los espectáculos del cuplé y del género ínfimo al que completaban en su parte cómica. Egmont de Bries fue el más famoso de la

su novia deja porque todo el mundo cree que es homosexual. La novela acaba con un crimen pasional al matar el artista al amante de la mujer que ama, pero que el entorno social interpreta como un crimen entre homosexuales.

Las razones de que la novela se interese por esta temática en esta época que tratamos, creemos que se debe a que ésta como género se apartó, gracias a Felipe Trigo y Eduardo Zamacois, de la gran novela decimonónica y pretendió reflejar, superando el mero naturalismo, realidades humanas que no habían sido motivo literario. No es de extrañar, pues, que la mujer o el homosexual puedan ser vistos ya de otra manera. La primera, ejerciendo su libertad sexual equiparable al varón; el segundo, a pesar de la homofobia de algunos, empezó a describirse en su dimensión más visible, con *plumas* y señales, valga la expresión, en un entorno marcado por el hedonismo y la frivolidad, a pesar de la marginalidad y la sordidez de los ambientes descritos.

Por lo menos, la homosexualidad por vez primera es tratada con sus luces y sus sombras. Asociada, en el caso de Retana, a lo *camp*, todo ese mundo de personajes con un idiolecto propio, de lenguaje transgresor y carnavalizado, en lo que lo “femenino” (en las formas, vocabulario y en los apodos o *nombres de guerra*) se utiliza como arma subversiva y nunca como escarnio de la mujer. El *amaneramiento* es en este caso un código de visibilidad que se enfrenta al rol masculino patriarcal impuesto y al de aquellos homosexuales *serios* que ocultan su identidad en aras de una homofilia privada pero *viril*.

época. Y la película *Un hombre llamado flor de otoño* (1977, Pedro Olea) refleja este ambiente en el *Bataclán*, un music-hall homosexual de la Barcelona de los años veinte. Cuando éste fue cerrado, después de la Guerra Civil, sus sillas fueron a parar a *El Molino*, otra de las salas emblemáticas de la revista y el género ínfimo barcelonés.



Un mundo *camp* interclasista, de señoritos y de no señoritos, que lo es porque se nutre de imágenes e iconos del mundo del espectáculo, del cine de Hollywood, del cuplé y de la moda europea (los figurines de Retana, o las ilustraciones de su amigo Pepito Zamora); y *camp* significa aquí *gay* en la medida que es un imaginario genuino ambiguo, no sujeto a la

doble moral, construido paralelamente al imaginario colectivo conservador, basado en los dos roles sexuales clásicos.

Y ese “tercer sexo”, bautizado así por Retana, es la muestra de “un hombre diferente”, que aunque no represente ni sea la característica intrínseca al hombre homosexual, por lo menos le representa en una sociedad que aún le consideraba como algo indigno.

Retana publica *A Sodoma en tren botijo* el año 1933, tres años antes Emilio García Gómez había traducido los *Poemas árabe andaluces*, auténtica antología de poesía homoerótica, que hizo que la crítica se rasgara las vestiduras.

Sería ridículo afirmar que en esas primeras décadas de siglo, algunos escritores hubiesen pretendido crear una literatura homosexual, tal como hoy en día sí se puede hablar de ello. Las circunstancias actuales son otras y la reivindicación es ahora otra.

En aquel entonces, la literatura era sólo reflejo de una nueva mentalidad más abierta, alejada de lo decimonónico y por ello más moderna. Se gozó de ámbitos de libertad y de juego literario que más tarde se truncarían. Sin embargo, aquellos escritores fueron indiscutiblemente los precursores de la libertad nuestra. En nuestros días la homosexualidad ya no es un cáncer social sino un nuevo modo de vida y el que ahora quiera escribir sobre ello, lo puede hacer sin tapujos ni censuras. Lo genuino de Retana y de otros escritores se basa en los malabarismos que tuvieron que llevar a cabo para contarnos su realidad, y la manera en que lo hicieron fue magistral y novedosa, y esa característica de mostrar la realidad tal como la veían la compartieron con los demás escritores de su época; época de plata para las letras españolas que la crítica ya no puede evitar sino quiere cometer un falso testimonio.

Hoy existe lo que podríamos llamar una *subcultura gay* cuyo discurso ideológico se ha erigido en las sociedades democráticas como respuesta al modelo heterosexista. Pero no hay que olvidar que ese *contradiscurso* ⁴⁴⁰ se había generado tiempo atrás como reacción histórica y social a la ideología burguesa, apoyada por la medicina; *los mundos desviados o perversos* terminan por generar argumentos propios con que afrontar los de la sociedad que los estigmatiza. Y lo que se cuestiona- y Retana lo hace- es la definición de un conjunto de conductas sociales en el varón no aceptadas y que se relacionaban con la pasividad sexual y su correlato simbólico de afeminamiento, porque de todas las sexualidades no ortodoxas, la homosexualidad masculina era – y es- la que cuestionaba más el rol social del varón (y este era el punto más álgido de discusión en la época de Retana y todavía tal vez en la nuestra).

⁴⁴⁰ Óscar GUASCH: *La crisis de la heterosexualidad*, LAERTES, Barcelona, 2000, pp. 99 y ss.

Retana visibiliza, incluso adoptando el discurso homófobo de su época, como juego espléndido de ironía, esa realidad social estigmatizada y la pone por escrito porque la conocía de primera mano. Y definiendo y describiendo *ese estilo de vida* compartido- nunca lo perdamos de vista- consigue construir un imaginario común que enfrentar a las prácticas sociales ortodoxas. Y por ello no es nada descabellado afirmar que Retana, como autor de novela, hay que verlo como una especie de eslabón perdido – hasta ahora- e ideológico entre la práctica sexual entre varones y la subcultura gay moderna, dentro del ámbito de la literatura hispánica.

Retana es el precursor, pues, de entender el sexo o lo sexual como cultura, el sexo como cultura como máxima expresión; ya que los varones homosexuales- y seguimos a Óscar Guasch-, primero, y los hombres gays, después, han practicado siempre una sexualidad plenamente cultural en la que la reproducción de la especie es imposible. Hoy en día es ya completamente absurdo hablar de conductas *contra natura* cuando la sociedad es capaz de encargarse de la reproducción a la tecnología; en este sentido la propia heterosexualidad también concibe el sexo como algo cultural y hedonista, alejado de la imposición atávica de la reproducción de la especie. Retana es del tipo de artistas que cambian la realidad en un momento histórico concreto, y en ese afán heroico hay que, ante todo, considerarlos libertarios en su ideología.

Creemos conveniente ahora delimitar la importancia que tuvo esa corriente homófoba en el ámbito de la crítica y de las letras en las primeras décadas del siglo XX a través de sus exponentes más representativos y exacerbados. Para ello seguimos a Alberto Mira en *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de España en el siglo XX*.

EXPONENTES DE LA CORRIENTE IDEOLÓGICA HOMÓFOBA			
Año	Autor	Obra	Comentario
1874	Antonio Peratoner (divulgador sexológico)	<i>Los peligros del amor</i> (versión de <i>Estudio médico Forense de los atentados contra la honestidad</i> de Ambroise Tardieu)	La homosexualidad se criminaliza. Análisis de las maneras en que se pueden identificar a los homosexuales (signos externos, peritajes forales...). Peratoner está en la línea de Tardieu y Lombroso, como formuladores decimonónicos más influyentes sobre la homosexualidad
1885	Valle-Inclán	<i>"Babel"</i>	En este artículo da muestras de paranoia homosexual como exhibición de virilidad.
	Pío Baroja (uno de los más lúcidos y autorizados críticos de la Generación del 98)	<i>Desde la última vuelta del camino.</i> (memorias escritas en la década de los cuarenta).	Se hace eco de la presencia de "homosexuales" en la edad de plata. Modernista y esteta son sinónimos de pederastia. Le molesta la relación entre homosexualidad y genio. Lo considera una aberración.
1901	José María Llanas-Constancio Bernaldo de Quirós	<i>La mala vida en Madrid.</i> (ensayo: influencia del antropólogo Cesare Lombroso)	El homosexual es un individuo depravado y pertenece a la categoría de los delincuentes. Analizan la prostitución masculina en Madrid.
1882-1823	Rafael Cansinos Assens (uno de los más importantes críticos del primer tercio de siglo)	<i>La novela de un literato</i> (que aparece publicada en los años 80). Seguidor de las teorías decimonónicas médicas de Max Nordeau.	Supone la creación de la retórica de la homofobia. Le interesa relacionar la homosexualidad con el credo decadentista o modernista. Y da un listado de autores contemporáneos (Hoyos y Vinent, Retana...) que considera homosexuales. Difunde maldades como una verdulera.
1911-1912	Max Bembo	<i>La mala vida en Madrid</i> <i>La mala vida en Barcelona</i> (ensayos).	Concepto de la gran ciudad como entorno ideal para que se camuflen los degenerados y desviados. La homosexualidad entendida como enfermedad social.
1910	Carmen de Burgos (feminista y socialista)	<i>El veneno del arte</i> (novela)	La homosexualidad es vista como una perversión sexual: afeminamiento, vicio, debilidad y frivolidad. La relaciona con el modernismo y todo lo francés.
1917	Carmen de Burgos	<i>Ellas y ellos o ellos y ellas</i> (novela)	La homosexualidad entre la modernidad y la degeneración. Condena la visibilidad homosexual en los círculos intelectuales.

1918	Gómez de la Serna (liberal en otras cuestiones sexuales: el papel de la mujer).	Prólogo de El retrato de Dorian Gray	Actitud fóbica ante la creciente visibilidad homosexual: <i>La inversión es una imbecilidad sexual fruto de una detestable psicología. Odio para ellos. El alma de los maricas está deshecha.</i>
1919	José López Pinillos	El luchador (novela)	Homofobia y crítica antimodernista.
1919	Díaz de Tejada	Tántalo (novela)	Representación naturalista del homosexual como un estereotipo degenerado.
1923	El Caballero Audaz	Bestezuela de placer (novela)	Presentada como una historia (el amor de un viejo por un joven) verídica y lastimosa, contada con reparos y repugnancia.
1926	Valle-Inclán	Tirano Banderas	El barón de Benicarlés aparece descrito como el prototipo de homosexual lascivo, afeminado, viscoso, con tendencia a la histeria, malsano, perverso y decadente. Es un personaje patético, risible y negativo.
1928	Dictadura de Primo de Rivera	Código Penal (promulgado en 1928 y en vigor hasta 1932)	La homofobia se presenta como el deber de todo patriota. Se tipifica el delito homosexual con 12 años de prisión; multas para el escándalo público (1000 y 10000 pts.; y la inhabilitación para cargos públicos. Se incrementan los chantajes.
1928	A. Hernández Catá	El ángel de sodoma	La homosexualidad es vista como una enfermedad digna de compasión.
1929	Gregorio Marañón (médico)	Diálogo antisocrático	Colocado en la edición española de <i>Corydon</i> , de Gide. La homosexualidad es fruto de un instinto perverso.
1930	Emilio Donato	Contra Gide	Crítica antihomófila del <i>Corydon</i> de Gide, considerándolo erróneo y escrito con mala fe.
1931	Eduardo Zamacois	La antorcha apagada	Tipifica a su protagonista como un ejemplo de perversión
1932	Antonio San de Velilla (doctor)	Sodoma y Lesbos modernas	Panfleto que insiste en una legislación fuerte y represiva sobre la homosexualidad.

2. Las “locas” de postín (1919) y A Sodoma en tren botijo (1933): Los constructos de Retana de la homocidad española



Luis Antonio de Villena – y con el que estamos de acuerdo- apunta que Retana inauguró **la novela gay** en España y que por este hecho *fue enormemente atrevido en su tiempo*. A nuestro parecer, son estas dos narraciones una primera muestra de **novela costumbrista** sobre el mundo homosexual. Que Álvaro Retana en 1919 (y después también en 1933) decidiera hablar sobre el tema en una época en que la homosexualidad era

condenada, y que lo hiciera con tanto desparpajo y amenidad, supone una novedad de una gran valentía ficcional. Su modernidad es ésa.

Creemos, desde nuestro punto de vista, que Retana con esa incursión en el mundo de lo homosexual no hace sino desarrollar una de sus propias **matrices ficcionales** que él, como novelista, tiene en su haber desde que empieza a escribir. Lo homosexual y la sexualidad ambigua está presente en él en toda su producción novelística, como tema recurrente – pertenece a su espacio autobiográfico-, y hemos podido comprobarlo en el análisis de otras novelas suyas. Ambas novelas hay que verlas- y no sólo como

relatos costumbristas- pues en su contexto (la novela española moderna de los primeros años de siglo) y como primeros **constructos de la homocidad**⁴⁴¹ **española**, entedida ésta como el intento cultural de mostrar a través de lo literario el sentir de la *ideología* homosexual (cuyas primeras muestras en el siglo ya las hemos enumerado en el apartado anterior(1)).

No hay que perder de vista que cuando Retana publica en 1933 *A Sodoma en tren botijo*, Federico García Lorca y Luis Cernuda – ambos de la Generación de 27- son escritores que crean dentro de ese ámbito de la homocidad de la que estamos hablando. Todo ello se trunca como sabemos después de la Guerra *incivil*. Se tratará ahora de demostrar cómo Retana construye ese mundo gay a través de esas novelas.

2.1. Los Argumentos

Las “locas” de postín (1919) nos hace pensar por su trama en un cuento o apólogo clásico, en el que los animales⁴⁴² son sustituidos por “locas” y en el que la supuesta moraleja sería la máxima latina, que incluso podemos encontrar en Chaucer, *radix malorum est cupiditas*, es decir, que la codicia mueve a los malos, en su esencia (y que también el ocio es el mal de todos los vicios). El cuento, de serlo, podría titularse *El rico tonto, los amigos ladrones y el hermano rufián* o *La pava y las raposas*. Como en *El Quijote* o en las fábulas, el engaño es uno de los motores ficcionales en los

⁴⁴¹ El concepto de **homocidad** como alternativa a homosexualidad lo hemos tomado de Ricardo LLAMAS (: *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, Siglo XXI editores, Madrid, 1998).

⁴⁴² El porcentaje de personajes animales en las fábulas varía según las colecciones y, aunque generalmente están protagonizadas por ellos, otras lo son también por hombres. En la fábula esópica típica se muestra que la inteligencia significa habilidad para la trampa y el engaño; lo natural es que el más listo engañe (o devore) al más tonto (Carlos GARCÍA GUAL: *Figuras helénicas y géneros literarios*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 162-163).

que se basa el relato. Es indudable también la influencia del sainete⁴⁴³ decimonónico.

Rafaelito Hinojosa de Cebreros, hijo mayor de los marqueses de Albareda, llamado algunas veces *La emperatriz*, es un *efebo artificial*, aristócrata, fatuo y perverso, que vive ocioso, como si fuera *una estrella de la galantería*, siempre inmerso en una atmósfera femenina tanto en el habla, gestos o indumentaria, siendo por ello una auténtica loca, pero de postín. Rafael recibe una suma de dinero (cuatro mil pesetas) de parte de uno de sus *protectores*, el marqués de Villamalo, por antiguos favores recibidos.

Pero como es muy indiscreto no se está de comentar la jugada en su entorno más inmediato (otras locas de postín). Será entonces cuando **Manolo Castilla** (*La Duquesa*), uno de sus amigos, cleptómano, envidioso y ladrón, trama un ardid para apoderarse del dinero de Rafael. Para ello utilizará a **Luisito Morán** (*La Poderosa*) sin que éste lo sepa para entretener al incauto y poder robarle.

El plan es el siguiente: Manolo Castilla engaña a Luisito Morales para que entretenga a Rafael en el palacio de sus padres porque, le dice, que le tiene que presentar a Rafael un guapo y rico argentino que se supone que está prendado por los huesos del marquesito. Rafael espera en su casa junto a Luisito (la acción transcurre más o menos en una tarde) y se viste sólo con un mantón de Manila. Castilla antes de irse a buscar al argentino, pasa por el gabinete de Rafael y le roba mil pesetas. Cuando vuelve – se ha ido de farra por Madrid- le dice que el argentino no acudió a su cita, y que le tomó prestadas mil pesetas de su gabinete para usarlas en el juego. Rafael no se cree nada. Y Luisito Morán, antes de despedirse de

⁴⁴³ El sainete costumbrista caracterizado por tipos populares o representativos de un sector social madrileño, caricaturizados y repetitivos y que son piezas que se basan en el chiste verbal.

Rafael, habiéndose ido antes ya Castilla, pasa por su gabinete y le roba mil pesetas más.

Rafael desconsolado tiene un ataque de histeria y se lo cuenta a su hermano cuando este regresa a casa. Guillermo, el hermano, que vive del cuento y de lo que le sisa a Rafael en sus chantajes, le quita mil pesetas, dejándole a Rafaelito solo mil. Y éste, al final, se lamenta de la suerte que ha corrido por fatuo, *con lo que le habían costado* de ganar aquellas cuatro mil pesetas.



A pesar de todo, Retana no deja a Rafaelito sin nada, es como si, en el fondo, le diera lástima y eso atenúa la posible tragedia del final. Rafaelito da lástima porque es un personaje *bufo*, una loca tonta, una auténtica *cigarra* de fábula.

A Sodoma en tren botijo (1933) tiene una trama más complicada que la anterior. Es como *una especie de novela de aprendizaje*, o un relato extraído de *El Satiricón* ⁴⁴⁴, en

el que resuenan las risas homófobas de algunas comedias de Aristófanes, con una atmósfera perversa que recuerda de lejos *Las*

⁴⁴⁴ Nos puede ser útil recordar el argumento de el *Satiricón* de Petronius Arbiter, de comienzos del Imperio romano: *traza de forma única la imagen de un día corriente en el que se presenta el amor de hombre a hombre, del maduro al joven y de los jóvenes entre sí, como un acaecimiento corriente y nada perturbador, y además en todos los niveles sociales. El joven Encolpio y su compañero todavía más joven, el prostituto Gitón, recorren la Roma neroniana entre las asechanzas de toda clase de mujeres y toda clase de hombres* (Hans MAYER: *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Taurus (Persiles, 10), Madrid, 1999, p. 162.

Ciento Veinte Jornadas de Sodoma o Justina o los infortunios de la virtud de Sade, o los ambientes urbanos decadentes de *Monsieur de Phocas* de Paul Duval. El motor ficcional de la obra también va a ser el engaño. Pero el engaño se utilizará, en lugar de robar, para seducir a alguien y quitarle la *inocencia*.

Nemesio Fuentepino es un hermoso ejemplar de adolescente, un *Apolo almeriense* de dieciocho años, hijo de una rica familia de Almería, que vegeta, nos dice Retana en un rincón provinciano, aburriéndose y sospechando, gracias a algunas de sus lecturas, que debía de existir un mundo más sugestivo del que él conocía. Una de sus manías era contemplarse en el espejo y hallarse, como Narciso, extremadamente hermoso y en ese momento sus pensamientos (ora de angustia, ora de esplendor) oscilaban entre el *Seré yo un invertido* o *¡La verdad es que soy un tío estupendo! ¡Cuánto debo de gustar a las maricas!* (frasecita, esta última, que encierra el enigma de su futura *perdición*).

Pepín Alcayde, un amigo periodista y vecino suyo, le sugiere que con lo guapo que es, en Madrid- que desde que hay República es un pequeño París- podría triunfar y hasta llegar a ser artista de cine. Allí es presentado por su amigo a Angelito Herrero de Flaquer, **el marqués de Pijo Infante**, que es un representante de la moderna Sodoma que es Madrid. El marqués, sin ser una mala persona, era uno de los centros en el que giraba la vida ociosa de las locas de postín madrileñas, *el tercer sexo aristocrático*, (los muchachos de familias adineradas, con su corte de protegidos y de chulánganos...). Nemesio Fuentepino, aunque tímido y algo apocado, se siente atraído ante la fastuosidad mundana de ese *ambiente cancanesco*, que considera ante todo muy moderno, y en el que encaja porque gusta a todo el mundo y, en especial, al marqués.

Éste le invita a *una fiesta originalísima: un baile de mujeres, sin mujeres*, que se celebrará en casa de **Casta Moral** (la ironía del nombre es evidente), una amiga alcahueta. Allí Fuentepino es disfrazado por Casta Moral sólo con un *slip* negro de boxeador y le obsequia con numerosas copas de *champagne*, y aquella *concur-rencia equívoca y espectacular* parece devorarlo con la vista.

Burney, un millonario y guapo argentino de unos cuarenta años, invitado a la fiesta y, César, otro individuo americano bien parecido, narcotizan a Nemesis- a quien ven como un auténtico *mirlo blanco*- y se lo llevan a una habitación interior de la casa y allí gozan los dos de su cuerpo.

A la mañana siguiente, Nemesis está solo en la casa porque hubo una redada de la policía y nadie había reparado en él. Se da cuenta de lo que ha sucedido, y se propone no contárselo a nadie, ni a Pepín Alcayde, ni nunca más caer en lo mismo, y, a partir de entonces, se jura ser *un hombre con mayúsculas, seguro de que su mala aventura quedaría ignorada* para siempre. *La curiosidad*- casi *mató al gato*, decimos nosotros, y *de gusto* nos cuenta Retana: *Intentó defenderse vanamente. Una fuerza superior a él le impedía resistirse, y no encontró ofensivo, ni siquiera desagradable, nada.*

2.2. Etimologías e ingeniería semántica

Veamos qué palabras constituyen los ejes significativos de los títulos de Retana: *Las locas de postín* y *A Sodoma en tren botijo*. **Loco** es un término de origen incierto (datado en 1140); se cree procedente del árabe (*alwaq*) y que significaría *tonto* o *loco* y su femenino (*loca*), como adjetivo ya sustantivado, aparece como acepción lexicalizada en los diccionarios con el significado de *marica*.

El sustantivo **loco** está significado a través, por ejemplo, de diferentes sinónimos: *insensato, demente, alienado, irreflexivo, perturbado, mochales, imprudente, inconsciente, disparatado, atolondrado*. El significado común, desde un punto de vista semántico, es *una persona que tiene trastornada la razón*. Una *loca* puede ser una señora que tiene la razón transtornada o un *marica*, dependerá pues del contexto.

El proceso semasiológico (siempre marcado por la probable y consensuada polisemia de los significantes) que va de *demente* a *marica* y que lexicaliza en el habla el término *loca* aplicado a un individuo considerado homosexual, es el resultado de **la ingeniería semántica** de la lengua; idéntico a lo que ocurre, por ejemplo, con la palabra *zorra* (el simpático animalito de las fábulas, o la acepción popular de la prostituta): la *zorra* es astuta y ladina (significado último) y ese significado se asocia a la prostituta, considerada como mala mujer. El loco es un ser disparatado (que, al igual que el homosexual, vive al margen de la *norma, desviado y enfermo*) que da risa en ocasiones; *la loca* – *marica*- , como palabra popular, recoge ese significado para configurar el chiste o la injuria⁴⁴⁵. Ambas palabras, *zorra* y *loca*, pertenecen a un contexto ideológico sexista y homófobo. *Loca*, en este caso, pertenece ya al siglo xx. El significado de *zorra* como *ramera* procede de 1616 (hay que señalar también un significado medieval de *zorro*-a como hombre o mujer

⁴⁴⁵ Los insultos y nominaciones del idioma son variados: *marica, mariquita, maricón, mariconazo, maricon, mariconaza, mariconcete, puto, putita, bujarra, bujarrón, de la acera de enfrente, que pierde aceite, petao, dao por el culo, mujercita, muñequita, mariposa, mariposón, mariposilla, mariposote, plumeras, reina, reinona, princesa, invertido, pervertido, perverso, enfermo, pederasta, travestón, travesti, sarasa, sodomita, soplapollas, tragapollas, soplón, mamón, mamonazo, mamomcete, chupapollas, bailarina, amoral, inmoral, desviado, homosexual, metrosexual, gay, promiscuo, comepollas, maricón de playa, marica de mierda.../... camionera, bollera, repostera, marimacho, tortillera, lesbiana de mierda, manolo, bollo, comefelpudos, comecoños, lamecoños...*

holgazanes). La palabra *marica* (¡procedente del nombre de la Madre de Jesús!) como la de *maricón*- aumentativo despectivo-, mucho más antiguas que *loca*- y aplicadas a *un hombre afeminado*, datan de 1599.

Tanto *marica*, *loca* o *zorra* son estereotipos de género, son auténticos heterónimos semánticos funcionales dentro de una sociedad androcéntrica (los significantes están connotados ideológicamente). Estas asociaciones semánticas de uso frecuente tienen los mismos mecanismos sígnicos que se producen más singularmente en el lenguaje poético (metáfora...). Todo tiene que ver con lo que personalmente hemos llamado **ingeniería semántica**, es decir, el proceso que consiste en modificar conscientemente los valores semánticos de los vocablos en aras de una nueva adaptación semántica (y que, por otra parte, desde el punto de vista lingüístico, es algo lógico en un sistema epistemológico *nominalista*).

La capacidad polisémica de un significante es grande. La palabra es el signo ideológico por excelencia y sirve para cualquier función ideológica, ya sea científica, estética, moral, política, etc.

Postín, por otra parte, el diccionario etimológico nos dice que es un gitanismo (datado en 1897, procedente a su vez del hindustani *postín*, piel de abrigo), con un significado originario de *piel* y *pellejo*, y que forma el tan castizo adjetivo de *postinero*. Tomándose aquí las pieles como símbolo de elegancia.

Loca de postín significa en Retana algo más: homosexual poco común, de una categoría social alta (*el tercer sexo aristocrático*), y así lo define en las páginas de *A Sodoma en tren botijo*:

Ya es sabido que *loca* es el apelativo cariñoso reservado entre gente *bien* para los individuos pertenecientes al tercer sexo; la palabra admisible en público, como sustitutiva a la de *marica*...⁴⁴⁶

Sodoma es la ciudad bíblica (Génesis, 19, 1-5; Levítico, 18, 22 y 20, 13; Eclesiástico, 16, 9; Libro de la Sabiduría, 19, 13; Ezequiel, 16, 49...) archiconocida que, junto a Gomorra, representa al pecado. **Sodomita** es una palabra de origen hebreo latinizada y que se acuña en la Edad Media (1495) para señalar al portador del *vicio* al que se acusaba a los habitantes de dicha ciudad. En la época de Retana y actualmente sigue significando homosexual ya que comporta significativamente *una práctica sexual* considerada contra natura. **Sodoma** es una metáfora de Madrid.

El sintagma **en tren botijo**, nos dice Villena⁴⁴⁷, significa *un tren que va muy lento* (expresión popular ya en desuso), y la ironía del título está en que a Sodoma se va lentamente y después ya no se puede salir de ella.

Para acabar, siguiendo a Wittgenstein, la significación de un término dependerá del uso y del contexto en que esa palabra aparezca, hay pocas palabras que sean *monosémicas*. Estamos de acuerdo, y más si pensamos que el *sentido* de un vocablo depende de la relación (ideológica o estética...) concreta que quiere establecer un emisor. La significación queda reducida así a un *problema de interpretación*.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Álvaro Retana: *Las "locas de postín" (y a Sodoma en tren botijo)*, Odisea (Uranistas, 4), Madrid, 2004, p. 193.

⁴⁴⁷ En la introducción a Álvaro RETANA: *Las "locas de postín"*, Odisea (Uranistas, 4), Madrid, 2004, p. 22.

⁴⁴⁸ Para la elaboración de este apartado hemos seguido a : Claude GERMAIN: *La semántica funcional*, Gredos, (BRH, 347), Madrid, 1981, p. 176; Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ: *Introducción a la semántica funcional*, Síntesis, Madrid, 1989, pp. 145-158; V.V.A.A: *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid, 1994, pp. 147-162; Tzvetan TODOROV: *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1974, pp. 222-234; Pedro A. FUERTES OLIVERA: *Mujer, lenguaje y sociedad: los*

2.3. Al filo de la exotopía

No podemos leer estas novelas de Retana como algo aislado; de alguna manera, y desde la perspectiva bajtiana de la obra literaria, la **exotopía externa**⁴⁴⁹ coloca estas obras entre un antes y un después dentro de un marco diacrónico literario significativo. De ahí que nuestra lectura crítica se apoyará en la lectura de otros discursos literarios (y artísticos) pertenecientes a otros autores. *Los textos deben estar en diálogo, en contacto con otros textos y el contacto dialógico* compromete activamente al lector, al crítico, en el hallazgo de epifanías, llenar vacíos, reconstruir y deconstruir significados⁴⁵⁰

Queremos, para comprender a Retana, hacer que sus dos novelas hablen, dialoguen a través del tiempo con otros textos, con el único fin de despertarlas para que ocupen el espacio que se merecen, y para que esa resurrección dignifique la tarea del escritor.

2.3.1. El eros en el cuerpo del lenguaje

estereotipos de género en inglés y español, Universidad de Valladolid, 1992, p. 146; José HIERRO- S. PESCADOR: *Principios de Filosofía y lenguaje. 2. Teoría del significado*, Alianza Universidad, Madrid, 1982, p. 311; Beatriz GARZA CUARÓN: *La connotación: problemas de significado*, El Colegio de México, 1978, pp. 202-212; El Diccionario de la RAE y el Breve diccionario etimológico de la lengua castellana de Joan Corominas.

⁴⁴⁹ **Metáfora epistemológica** acuñada por Mijail Bajtin que considera un discurso literario no como algo externo aislado en el tiempo sino con plena dialogía con otros discursos literarios de la historia. La exotopía hace posible también que una obra pueda ser interpretada en otra época. Los textos pueden ser interpretados con otros textos porque están hechos de palabras. El sentido de una obra literaria la proyecta fuera de ella y ésta se liga a la palabra escrita del futuro porque también estaba ligada a la palabra escrita del pasado. Nuestra postura crítica se basa en Mijail BAJTIN: *Teoría y estética de la novela*, Taurus (Teoría y crítica literaria, Persiles, 194), Madrid, 1989; Augusto PONZIO: *La revolución Bajtiana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*, Cátedra (Frónesis, Universidad de Valencia), Madrid, 1998; Iris Zavala: *La psmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Espasa Calpe (Austral, 169), Madrid, 1991 y *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. De Unamuno y M. Bajtin*, Artrhopos, Barcelona, 1991.

⁴⁵⁰ Iris ZAVALA: *op. cit.*, pp. 143-144.

Narrar supone siempre una conversación con el otro. Y el que habla desde la homocidad, nos informa de cuál es su deseo y nos hace, de alguna manera, testigos de él. Y hablar del *eros* exige *decisión*, una valentía ficcional, que se refracta en los relatos organizándose en todo aquello que hay que decir. Proclamarse lo que se sea es entrar en el discurso del Otro, es decirle *Usted es, pero yo soy* (lo mismo u otra cosa). El erotismo no se materializa si no se describe, razona, diserta o filosofa, si no se somete al sistema del lenguaje articulado y se funde en él, como nuevo código del deseo. *El eros se muestra como cumplimiento y subversión del lenguaje, mediante la irrupción del no-lenguaje en el seno del lenguaje mismo, se actualiza con la escritura- y nosotros decimos fuera del tiempo; el eros corresponde a la acción misma del lenguaje.*⁴⁵¹ El eros es la verdad de la carne. El eros posibilita esa conversación entre escritura y lectura, haciendo que el relato sea ya el sujeto del eros, deviniendo así hermenéutico.

Actualmente *nadie parece escandalizarse* cuando puede ver en el cine- está todavía en las carteleras- la película ***Brokeback mountain*** (EUA, 2005, Ang Lee) que narra el *amor viril* entre dos jóvenes cowboys en la *América profunda* y la tragedia vital que para ellos supone, a lo largo de su vida, ese *afecto*.

A altas horas de la noche el Canal *Cuatro* (llamada por algunos *la tele roja*) emite los capítulos de la serie norteamericana ***Queer as folk*** que supone una visión actual (y costumbrista) de la comunidad gay en la ciudad norteamericana de Pittsburg. Esto ya nos suena en Retana porque él hace lo mismo en ***LLDP*** y ***ASETB*** y su obra aparece así de *rabiosa actualidad*.

⁴⁵¹ Ángel Gabilondo: *Trazos del eros (Del leer, hablar y escribir)*, Tecnos (Colección Metrópolis), Madrid, 1997, pp. 190-194.

Incluso está de moda en las clases medias españolas tener relación, o amigos, con homosexuales del mundo artístico. Personajes públicos del mundo del espectáculo y de la política (nunca del fútbol y del toreo, ¿por qué será?) han practicado el *outing* y todo el mundo conoce su condición sexual. Hay miembros del PP homosexuales que se han casado hace poco. Los tiempos parecen haber cambiado para *el mal mundo*.⁴⁵²

Ha llovido mucho desde que Shakespeare escribiera infinidad de sonetos a su(s) amante(es) joven(es) y bello(s). En estos *Sonetos* se describe la belleza masculina (Shakespeare siempre utiliza el adjetivo *fair* (bello, encantador- en el sentido de *embruador*) para referirse al amado)) y viril del amado (tan clásica por cierto, tan griega); un amado que corresponde pero que también es infiel con otras damas y al que el poeta perdona e idealiza para configurarlo, más allá de la realidad, como *joven eterno*. Sonetos que, en su totalidad significativa, podrían resumirse a través del sentido de estos versos del soneto XL:

Gentle thou art, and therefore to be won;
Beauteous thou art, therefore to be assailed;
(Por ser **gentil**, deberás ser conquistado
i, por ser **bello**, habrás de ser tentado;)⁴⁵³

Shakespeare (de la misma forma que lo hace su contemporáneo Christopher Marlowe) está hablando del *amor viril* entre hombres, tan grato a Villena (y a los decadentes finiseculares desde Wilde a

⁴⁵² El sintagma nominal se lo hemos tomado de Luis Antonio de Villena, de uno de sus cuentos (*El mal mundo*, Tusquets editores (La sonrisa vertical, 109), Madrid, 1999)

⁴⁵³ Gerard VERGÉS: *Tots el sonets de Shakespeare*, Columna, Barcelona, 1994, p. 43.

Huysmans o Lorrain). *Belleza y gentileza* implican *conquista y tentación* -de un cuerpo. Hasta aquí queríamos llegar.

Y esa *belleza clásica*⁴⁵⁴ de *joven perseguido* es la que caracteriza también a Nemesio Fuentepino (protagonista de *ASETB*), el guayabo que ha caído en las garras de Sodoma:

Moreno, alto, arrogante, en el provocativo culminar de sus diez y ocho años, era el más hermoso ejemplar de adolescente con que habría podido concurrir la ciudad a un certamen de belleza masculina (...), con el rostro de gitano estilizado y las clásicas perfecciones anatómicas (...), sus espaldas de armoniosa reciedumbre, sus torneados muslos de *vedette* revisteril, y aquellos dos radiantes globos que alguien comparaba con los del Amor, tal vez por sólidos y elocuentes (...)

La cabeza redonda, con el pelo negrísimo, cuidadosamente planchado; la nariz recta y fina; los ojos fabulosos, de insolente verdor; la boca roja y encendida como creada para el beso o el mordisco; los hombros fuertes y redondos; los brazos de gladiador romano y las piernas recias y graciosas en su línea.⁴⁵⁵

Nemesio será raptado como Ganímedes, como consecuencia a su curiosidad de narcisista fálico. Es un *erómenos* (el joven bello) seducido por un *erastés* (el hombre adulto y rico). Es la belleza que Mr. de Phocas, en la obra del mismo título de Paul Duval (Lorrain), persigue hasta la paranoia. Nemesio Fuentepino es el moreno escultural de los ojos verdes, un Antinoo, un Apolo de la belleza. Monsieur de Phocas, el aristócrata decadente creado por Lorrain, vive obsesionado con los *ojos verdes* de Jean Destreux, un recolector (Alto, de piel curtida, delgado y airoso, con bigote y pelo

⁴⁵⁴ Hombros anchos, pecho hundido, músculos pectorales grandes y desarrollados, músculos pronunciados por encima de las caderas, talle ligero, nalgas prominentes y muslos y pantorrillas firmes (Georges STEINER- Robert Boyers: *Homosexualidad: Literatura y política*, Alianza Editorial, 1079, Madrid, 1985, p. 138).

⁴⁵⁵ Álvaro Retana, *A Sodoma en tren botijo*, *op.cit.*, pp. 160-161.

claro, simpático...) que trabajaba en las tierras del castillo que sus padres tenían en Normandía, y de quien se había prendado de niño y cuya muerte accidental lo había destrozado por toda una vida:

Yo le amaba por la franqueza de sus grandes ojos claros, su inalterable alegría (...) ¡El mar! ¡Las pupilas de agua de Jean Destreux! Aquellos ojos poseían todo lo que yo deseaba y que después he buscado y que todavía persigo, por eso han permanecido en mi recuerdo. Fueron la primera revelación de una imposible felicidad: ¡la felicidad del alma! Son los ojos de pureza de mis años de ignorancia y sólo después de haberme depravado y corrompido con el contacto de los hombres he codiciado con demencia los ojos verdes. La obsesión de unas pupilas glaucas es un signo de decadencia.⁴⁵⁶

En la Grecia clásica⁴⁵⁷ lo que le sucede a Nemesio (*erómenos*) estaría mal visto porque éste es penetrado por el argentino salaz Burney (*erastés*) sin su consentimiento- aunque goza y se siente atraído por aquél porque le ve como un hombre guapo y viril y que nada tiene que ver con *las locas* que se divierten en la fiesta de disfraces de la casa de Casta Moral, nos cuenta Retana-, ya que la relación entre el joven (de comportamiento pasivo) y el hombre mayor estaba institucionalizado y debía regirse de acuerdo a unas reglas de juego: relación afectiva sin penetración (la eyaculación era *intercruza*, coito entre los muslos) y con consentimiento del joven; la penetración – mal vista- estaba reservada para los prostitutas (*hetairekós*) y esclavos.

Retana, de todas formas, salva a Nemesio de esa *ignominia* porque nadie sabrá lo que le ha sucedido. Siendo la experiencia vista solamente bajo la óptica de una especie de iniciación sexual.

⁴⁵⁶ Jean LORRAIN: *El maleficio (Monsieur de Phocas)*, Alfaguara, Madrid, 2004, p. 236.

⁴⁵⁷ Georges STEINER- Robert BOYERS: *op. cit*, pp. 124-148.

Nemesio no es un homosexual- tampoco lo es estrictamente Barney, que se supone que es bisexual-, es presentado como un joven ambiguo que no ha tenido nunca ninguna experiencia sexual. Nemesio volverá – marcado seguramente psicológicamente por su primera experiencia erótica con un hombre- a su Almería y probablemente se casará como Dios manda (el final de *ASETB* es totalmente abierto). Nemesio solo habrá perdido su inocencia.

Evidentemente, Retana satiriza esa concepción clásica de la belleza masculina, el ideal del bello decadente. Siendo aquí Retana un auténtico escritor dialógico, capaz de reírse, tal vez, de una tradición homofila que él conocía bien por sus lecturas. Nemesio en apariencia no es perverso, pero sólo en apariencia. Nemesio, nos cuenta Retana, se siente de alguna manera atraído por el que ha de ser su *verdugo*:

Burney era un hombre de cuarenta años escasos, alto, moreno, vigoroso, de rostro agradable y ademanes muy distinguidos; **un irreproachable tipo de macho**, maduro y simpático, en quien nadie hubiera sospechado ciertas aficiones. Estaba casado, y se le conocían dos queridas oficiales, que hacía compatibles con sus frecuentaciones masculinas. **Nemesio le encontró más accesible** que al marqués de Pijo Infante, afeminado y revelador en todo momento de la desviación de su naturaleza. Burney, vestido de frac, con una flor en el ojal y su monóculo, resultaba un perfecto *gentleman*.⁴⁵⁸

Y a este respecto podíamos concluir – casi con una oportuna moraleja- con los versos de Shakespeare que dicen: *No es pecado el licor envenenado/ si place a los ojos, y éstos ya lo han catado*.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Álvaro RETANA: *A Sodoma en tren botijo*, *op.*, *cit.*, pp. 225-226.

⁴⁵⁹ If it be poisoned, 'tis the lesser sin / That mine eye loves it and doth first begin (Soneto CXIV en Gerard VERGÉS: *op.*, *cit.*, p. 116).

El cuento de Luis Antonio de Villena *La bendita pureza*⁴⁶⁰ cuenta cómo Tomás, un arquitecto, casado ya y con hijos, recuerda la relación erótica que tuvo en el bachillerato con un compañero al que considera, a la larga, su único y auténtico amor. Una iniciación viril- *un rito oscuro*, lo llama Villena- adolescente que prepara para el mundo heterosexual. La belleza del fragmento corrobora lo dicho:

La pasión del amor nos consumió y abandonó, porque poco más podría hacer por nosotros, de no habernos mandado a una guerra para morir, en el frente, unidos y sucios, pues esa suciedad era nuestra pureza. Yo lo viví como el absoluto amor por un amigo, con el que me hubiese suicidado sin dudarlo, pese al ridículo (...) Me regaló su cuerpo y su calor para que yo le regalase los míos.

La pasión amorosa absoluta no es familiar, ni continuista, ni hogareña, ni puede –jamás- tener futuro. Nadie lo resistiría. Ni los místicos lo han hecho. Pero a nosotros la vida jamás podrá parecernos pobre, achatada o mezquina. Si tan inmenso es el espanto – y probablemente no lo conocemos del todo- a quienes **regalamos el cuerpo adolescente a la absoluta pasión**, con la audacia que sólo los adolescentes poseen, la vida – ocurra lo que ocurra- siempre nos parecerá limpia. Nuestra alteza mental (nuestra templanza) se salvó de la obscenidad primaria de **nuestro cuerpo furioso y púber**. Haber deseado hasta las uñas de sus pies, hasta sus pelos todos, me ha salvado la vida y la pureza. Aquel terror fue mi futuro, porque sin rabia no hay espíritu. **La tranquilidad no llega, probablemente, sin algún rito oscuro. Sin el abismo que fructifica.**⁴⁶¹

El mito de Zeus y Ganímedes era para la sociedad griega la expresión de este afecto masculino institucionalizado que se restringía a una etapa de la vida y que era una antesala lógica a la

⁴⁶⁰ Luis Antonio de VILLENA en *El mal mundo*, Tusquets, Barcelona, 1999.

⁴⁶¹ *Ibid.*, pp. 90-92.

heterosexualidad. Villena es muy griego en este aspecto. Y Retana por lo que hace a Nemesio Fuentepino quiere significar lo mismo.

Retana nos ha mostrado en *ASETB* dos tipos de hombres, Nemesio y el argentino Burney, y nos ha contado cómo es su deseo. Ambos han sido descritos absolutamente masculinos, pero ¿qué ocurre con otros personajes de *LLDP* y *ASETB*?

La mayoría de personajes homosexuales de estas novelas nada tienen que ver con el *arquetipo* de Nemesio (el guayabo bello) y Burney (la encarnación del macho), son estereotipos del afeminado, locas; y su descripción se hará a través de la mirada deformante del esperpento, sin que ello no sea el producto de una realidad existente y que Retana conocía de primera mano.

Un ejemplo de ello es Rafaelito de Hinojosa, el protagonista de *LLDP*. A quien Retana llama *seudoadolescente*, *lechuguino*, *seudohombre*, *monigote*, *vicioso muñeco* y *efebo artificial*. Veamos cuál es la atmósfera de la habitación de Rafaelito:

Todo era especialmente femenino y coquetón en aquella espaciosa alcoba, decorada con exquisita modernidad: la cama turca, recorrida por una piel suntuosa; los frágiles muebles, de maderas claras; el tocador, rebosante de productos de perfumería; los visillos del balcón, de tul plegado, con aplicaciones de encaje; la lámpara, de seda blanca; las cortinas, de florida cretona; la alfombra mullida, y los innumerables bibelots repartidos con estratégica elegancia. Aquella



estancia, un poco tocada de excentricidad, parecía muy indicada para servir de campo de operaciones a **una encumbrada estrella de la galantería**, y, sin embargo, no desentonaba en ella Rafaelito Hinojosa de Cebreros, el hijo mayor de los marqueses de Albareda.⁴⁶²

Y veamos también como es descrito Rafael:

Rafaelito confesaba veinte años desde hacía siete, y podía mantener impunemente su afirmación, debido a que la garra del tiempo no había querido profanar la ambigua belleza de su rostro, demasiado delicado de facciones, para no resultar equívoco. El primogénito de los Albaredas era un **seudoadolescente** blanco y rubio, de ojos intensamente azules, siempre entornados, como sumidos en un sueño voluptuoso; y contribuían a afirmar **su feminidad** la nariz fina y recta, algo Valois, y la boca de labios encendidos y golosos, que mostraban al sonreír dos hileras de dientes impecables.

Rafaelito era un **lechuguino** de regular estatura, y solíase vestir con tan inconfundible extravagancia, que en más de una ocasión había provocado conflictos callejeros, en todo reñidos con la respetabilidad de sus blasones.

Según el, los beocios madrileños patentizaban su incultura, resistiéndose a aceptar como ordenanzas de la moda los pantalones de fuelle, los chalecos absurdos, las camisas de crespón rosa, los zapatos de tacón alto y los gabanes con aplicaciones de piel en el cuello y las mangas.

Rafaelito era un **seudohombre** que, no obstante su odio cordial a las mujeres, vivía exclusivamente de imitarlas y para imitarlas, y desde su más tierna infancia habíanse despertado en él aquellas tendencias feministas...⁴⁶³

Si Retana, como hemos visto, había satirizado el ideal del bello decadente con Nemesio, ahora, con Rafaelito nos presenta el

⁴⁶² Álvaro Retana: *Las "locas de postín"*, op., cit., pp. 41-42.

⁴⁶³ *Ibid.*, pp. 42-43.

paradigma – también satirizado- de lo que es *una loca de postín*. Y este arquetipo se nos muestra como denominador común en las dos novelas que estudiamos, presentando unas características muy *sui generis* (que no tienen nada que ver con la *virilidad* de Nemesio o Burney, o Guillermo, el hermano menor de Rafaelito Hinojosa): afectación en los gestos, carácter histérico, ociosidad, aires de grandeza, maquillaje y ropas extravagantes, perversión, interés obsesivo por la seducción del hombre viril (toreros, marinos, artistas, obreros...) y la relación económica con lo marginal (protegidos, prostitutas, chulos...), el hablar en femenino, interés por el cine, la moda y el mundo del espectáculo.

A este grupo urbano, podríamos decir, organizado, Retana le denomina con diferentes epítetos: *rebaños de Sodoma*, *chusma avecindada en Sodoma*, *el mundo de las locas*, *los representantes del sexo indeciso*, *la moderna Sodoma*, *la moderna Babilonia*, *el tercer sexo aristocrático*, *los sangreazulados ambiguos*, *las cáncanas de alto copete*, *el mundillo cancanesco*, *el demi-monde aristocrático cancanesco*, *locas de alto copete*, *las maricas*, *la más refinada representación de la aristocracia madrileña decadente*, *invertidos de alto copete...*

Utiliza Retana- como narrador- un lenguaje homófobo pero sólo en apariencia, porque esa homofobia del lenguaje al tratar a las locas, sólo es un juego irónico, un juego de espejos, como si de una farsa valleinclanesca se tratara. Y en el trasfondo de esa hipérbole, se esconde una realidad social real y transgresora para la época: porque muestra que *las locas* en 1919 o en 1933 existían y estaban organizadas en Madrid.

¿Y cuál era esa clase de locura que aquejaba a esas locas de alto copete? Pues el mal de los libertinos, un ansia constante de la búsqueda del placer, producto de la ociosidad (son *cigarras*, nos

parece decir Retana) y la ausencia de una ocupación o de un trabajo, porque pertenecen a una clase social adinerada. *El trabajo* – seguimos a George Bataille ⁴⁶⁴ - *exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta o, más generalmente, en el juego*. Los impulsos tumultuosos dan a quienes ceden a ellos una satisfacción sólo inmediata, que podría ser reemplazada constantemente hasta el infinito (el placer sexual, su búsqueda obsesiva, puede llegar a convertirse en un paraíso artificial, en una adicción).

No queremos, en absoluto, ser moralistas, pero esa reflexión de Bataille nos viene muy bien para interpretar el sentido de lo que Retana nos quiere hacer entender de ese mundo frívolo madrileño: el ocioso, el libertino, esos aristócratas afeminados, no actúan así porque pretendan ser mujeres, en absoluto- sería una lectura fácil y homófoba-, lo único que hacen es sustituir el trabajo por el erotismo de la carne, por el juego de máscaras, el carnaval. Y eso a ellos no les pasa por el hecho de ser homosexuales, sino por estar ociosos. Ahora creo que ha quedado claro lo que Retana quiere comunicarnos.

En un mundo sin trabajo (*ocupación*) – continuamos con Bataille- las prohibiciones no existen. La sociedad ortodoxa, por otra parte, no permite que dos varones se deseen, es un tabú, como el incesto o el crimen. Y así esas *locas de postín* son doblemente transgresoras: no trabajan y encima son maricas.

En este momento de la exposición, parece que estemos oyendo la sutil carcajada de Álvaro Retana tal como si fuera un Aristófanes moderno. Reírse de lo que conoce, de lo que le pertenece, es muy sano. Retana describe “el mal mundo” y nos ha hecho notar que se

⁴⁶⁴ Georges BATAILLE: *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2000, pp. 45 y 113-114.

estructura de acuerdo a unas leyes internas y formando una cultura propia, paralela a la ortodoxa. Porque, al fin y al cabo, como Rafael Hinojosa(LLDP) le dice a su hermano Guillermo (parásito/holgazán/aristócrata/y muy macho) cuando éste le ataca por su condición, *una loca*, aunque frívola, es un ser que se siente auténticamente libre:

- Te advierto que como no me des tres duros no me marchó hoy de casa. Si os estorbo, lo siento mucho; pero por menos de ese precio no os dejo en paz.
 - Eres un chantajista – gruñó Rafaelito, alzándose airado del diván.
 - ¡Peor es ser lo que tú eres! – rugió altivo Guillermo.
 - ¿Qué soy yo? A ver: ¿qué soy yo? Dímelo si te atreves – vociferó el primogénito.
 - Rafaelito no me provoques, porque sales por el balcón con mantón de Manila y todo. Mira que ya me tienes muy hartó, y el día que menos te lo esperes hago contigo un estropicio.
 - ¡Como si tuvieras algún derecho! – bramó el amenazado-. ¿Causo algún mal a nadie con mis cosas? Si hago algo, siempre es de acuerdo con la parte beligerante, y nunca en perjuicio de un tercero. El que no esté conforme con mi modo de ser, que me quite lo que me da o que me retire el saludo.
- Luego, exacerbado, terminó:
- ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me da la gana! ¿Te enteras?⁴⁶⁵

Que cada uno haga con su cuerpo lo que le da la gana, lo sabe muy bien Guillermo Hinojosa:

Guillermito, a pesar de sus dieciocho años, tenía todo el aire de un sultán de *Las mil y una noches*. Poseía unos admirables ojos negros, que impresionaban hondamente a las amigas de su madre y a los amigos de su hermano; pero su instinto y sus convicciones le hacían

⁴⁶⁵ Álvaro Retana: *Las "locas" de postín*, op., cit., p. 98.

preferir a las mujeres *muy mujeres* (...) La existencia de Guillermito era un himno vibrante a la normalidad, representada por las hijas de Eva, y su temperamento, eminentemente perforador, le exigía la constante caza y disfrute de cuantas ciudadanas apetitosas encontraba de su agrado.⁴⁶⁶

Las *malas costumbres aristocráticas* son comunes, pues, a los dos hermanos. La única diferencia que hay entre los dos –porque los dos usan su cuerpo *como les da la gana*, es que uno de ellos prefiere los hombres.

Estamos viendo tanto en *Las locas de postín* como en *A Sodoma en tren botijo*, que Retana hace referencia al cuerpo, lo describe y lo utiliza como si fuera un *leitmotiv* muchas veces *ad nauseam*. Es un cuerpo – el masculino- que coloca ante el lector tal vez para importunarle o agradarle. Ya hemos hablado en otra parte de sus preferencias homófilas (guayabos, gladiadores...). Y lo muestra para los *voyeurs*, que son los lectores, casi como primicia literaria en el siglo XX, tan acostumbrado lógicamente a *contemplar* el cuerpo femenino.

Y en ello Retana es sumamente original y subvertivo, hace ver que lo que nos muestra no le interesa (*no apruebo ni comparto ninguna de las ideas y conducta de los personajes que circulan en mis producciones(...), y nunca se recomendará suficientemente a la juventud curiosa, inexperta y excéntrica los peligros de la convivencia con los individuos pertenecientes al tercer sexo*⁴⁶⁷). Pero nos embauca de la misma forma en que el Arcipreste lo hace, a través de una burla escolástica, en el *Libro de Buen Amor* (una muestra de los primeros *discursos autobiográficos* de la Historia

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp. 95-95.

⁴⁶⁷ Introito a *ASETB*, *op. cit.*, p. 156.

Literaria, no lo perdamos de vista), en el que *el amor de Dios* es solo una excusa para hablar del *loco amor* (el amor, carnal, humano):

Onde yo, de mi poquilla ciencia e de mucha e grand rudeza etendiendo quantos bienes faze perder al alma e al **cuerpo** e los males muchos que les apareja e trae **amor loco del pecado del mundo**, escogiendo y amando con buena voluntad salvación e gloria del paraíso para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien e **compose este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar**. Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o muger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrarlo ha.⁴⁶⁸

Retana también nos habla del *loco amor* de *las malas costumbres aristocráticas*, de sus *maneras, maestrías y sotilezas, que usan algunas locas para pecar*; y valga ahora este juego de palabras. Y, en el Carnaval – tema tan recurrente en Retana- esas *maneras* se desatan, porque es la fiesta del cuerpo, la suprema fiesta *interclasista* de la inversión de lo real:

Sobre la una de la madrugada, las repetidas libaciones habían hecho perder a los concurrentes algo de su ecuanimidad personal y corrección aristocrática. Las parejas se besaban audazmente, seguros de que la única mujer que les veía, Casta Moral, estaba ya curada de espanto o, por lo menos, convaleciente, y desaparecían de improviso para internarse por las estancias reservadas, de donde regresaban denotando una inconfundible satisfacción.

A una marquesa de Pompadour, que había perdido la cabeza, se le extravió también el miriñaque; una Cleopatra renunció a su manto evocador del Nilo y una pizpireta colombina se desentendió de su indumentaria, reservándose, para no quedar totalmente desnuda, la gola

⁴⁶⁸ Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*. I., Espasa –Calpe (Clásicos castellanos, 14), Madrid, 1981, pp. 11-12.

y las medias. Parecía sonada la hora del relajo. Las *locas de postín*⁴⁶⁹, olvidándose de su alta categoría, empezaban a comportarse como *cáncanas* del arroyo. El vicio que no puede decir su nombre⁴⁷⁰, nivelador y enemigo de prejuicios, arrojaba a los hijos de los ex grandes de España en brazos de un chofer, un camarero o un cagatintas. La aristocracia decadente, el arte pervertido, tomaban savia vivificadora del pueblo, sano y fuerte, que aceptaba *aquello* como una fuente de ingresos, sin perder definitivamente la hombría.⁴⁷¹

En ese fiesta de disfraces, en que el hijo de la duquesa de Troncho Hermoso va suntuosamente disfrazado de Celia Gámez⁴⁷², Nemesio sólo va disfrazado *de cuerpo* (recordemos que sólo lleva un *slip* de boxeador). El cuerpo es un festín erótico, que se puede disfrazar, mirar (*voyeur*), degustar (besar, chupar, penetrar...) o devorar:

Algunas *locas* aristocráticas rodearon al joven boxeador para beber mentalmente toda la armonía de su línea estatuaria, toda la seducción de su belleza adolescente. Si las miradas mordiesen, Nemesio habría sentido destrozada su carne dura y morena por el deseo de la concurrencia. Algunos hasta hubieran querido comerse aquellos muslos azucarados, que eran, según descubrimiento de cáncana



⁴⁶⁹ Alusión a su primera novela sobre el tercer sexo.

⁴⁷⁰ Homenaje a Óscar Wilde (*El amor que no osa decir su nombre*).

⁴⁷¹ Álvaro RETANA: *A Sodoma en tren botijo*, op., cit., pp. 228-229.

⁴⁷² Homenaje a Celia Gámez y al estreno de *Las Leandras*, también de 1933 como ASETB. Los decorados de esta revista fueron elaborados por Álvaro Retana.

aficionada a la música, dos arpegios trepando al Paraíso.⁴⁷³

Las locas aparecen aquí como ménades o bacantes a punto de descuartizar el cuerpo de Dionisos, en ese supremo ritual de los misterios del dios. Y la mirada de Retana es aquí libertina que, como Sade⁴⁷⁴, actúa como el carnicero experto y con prisas y recorta los buenos pedazos y nos compromete en el exceso. El cuerpo desnudo de Nemesio ya no es nada más que lo que deja ver: un sistema de funciones sexuadas dispuestas para el goce final (su violación). Y hemos dicho que Retana, en esa mirada libertina, nos compromete como lectores porque el placer sadiano⁴⁷⁵ no puede prescindir del grupo. La eliminación de los vestidos en Nemesio *significa a su propio cuerpo*: tú existes – parece decir Retana como si fuera Sade- sólo para *nuestro* placer, tú existes sólo bajo esta relación.

Álvaro Retana es ya un novelista del siglo XX y sus novelas (*LLDP* y *ASETB*) continúan la visión erótica del cuerpo humano que, en su momento, Felipe Trigo o Eduardo Zamacois y otros escritores posteriores, coetáneos a Retana, reivindicaron – como muestra de libertad sexual- para el género novela. Lejos estamos de considerar el cuerpo como algo infame, tal como lo había visto el realismo y el

⁴⁷³ Álvaro RETANA: *A Sodoma en tren botijo*, op., cit., p. 226.

⁴⁷⁴ Marcel HÉNAFF: *Sade. La invención del cuerpo libertino*, Destino, Barcelona, 1978, pp. 44 y 57-58.

⁴⁷⁵ Sade destruye (deconstruye) la concepción judeocristiana del cuerpo. El cuerpo no se mortifica para la redención sino para el placer; no es el cuerpo receptáculo metafísico – el alma no existe- sino un contenedor y receptáculo de fluidos, el cuerpo no tiene obstáculos ni de entrada ni de salida. Y en Sade el cuerpo se hace lenguaje como arma revolucionaria. Se utiliza toda “la maquinaria del cuerpo” para socavar los cimientos de una sociedad que esconde sus vicios privados y ponerlos a la luz del día. La sodomía y la coprofagia devienen actividades desestabilizadoras. Sade reduce al hombre y a la mujer a la carnalidad absoluta. Revelar los misterios de la actividad sexual haciéndolos materia literaria le valió el oprobio y la cárcel (en el Antiguo Régimen, durante la Revolución e incluso con Napoleón). Su metafísica del Mal hizo visible lo más recóndito de la psique humana, y puso en evidencia “las malas costumbres” de su propia sociedad aristocrática y libertina. Y también fingió ser un moralista.

naturalismo decimonónicos; en los que, y esencialmente el cuerpo femenino de la mujer transgresora, se podía envenenar (*Madame Bovary*), destrozar (*Ana Karenina*) o descomponer después de la muerte, como ocurre en el final espeluznante y necrófilo de *Naná*:

Naná quedaba sola, boca arriba, a la claridad de la bujía. Era pura carroña, un montón de humores y de sangre, una paletada de carne putrefacta, arrojada allí sobre un almohadón. Las pústulas habían invadido toda la cara, tocándose unas con otras; y marchitas, hundidas, con su agrisado aspecto de lodo, parecían ya un moho de la tierra sobre aquella papilla informe, donde no se reconocían los rasgos. Un ojo, el izquierdo, había desaparecido completamente en el hervor de la purulencia; el otro, entornado, se hundía como un agujero negro y corrompido. La nariz supuraba aún. Toda una costra rojiza partía de una mejilla e invadía la boca, estirándola en una sonrisa abominable. Y sobre aquella máscara horrible y grotesca de la nada, los cabellos, los hermosos cabellos, conservando sus reflejos del sol, corrían como chorros de oro. Venus se descomponía. Parecía como si el virus recogido por ella en el arroyo de las calles, en la carroña abandonada, ese fermento con que había empozoñado a tanta gente, acabara de subírsele al rostro y lo hubiera podrido.⁴⁷⁶

De ahí que concluyamos que toda puesta en escena de un cuerpo en un texto determina de alguna manera un modo de *la puesta en cuerpo* del propio texto. *El cuerpo representado vuelve como significado desplazado en la forma que lo representa: metonimiza el texto; el cuerpo textual realiza el cuerpo significado*⁴⁷⁷. El eros entra, pues, también en Retana, en el cuerpo del lenguaje.

⁴⁷⁶ Émile ZOLA: *Naná*, Cátedra (LU, 103), Madrid, 1988, pp. 566-567.

⁴⁷⁷ Marcel HÉNAFF; *op. cit.*, pp. 60-61.

2.3.2. “El mal mundo” se define

La sociedad ataca al homosexual verbalmente, a través de la palabra y esa palabra, que se transforma en injuria, se constituye en etiqueta, en sambenito. Hay siempre un antes y un después de las palabras. El insulto homófobo sirve para reconocer y clasificar, para identificar lo que no está sancionado por la costumbre. En todas las aulas ha existido el niño marica, el afeminado, el débil, el no tolerado por una mayoría. Y puede ser que este niño no fuera homosexual. La adolescencia de este niño de diez años será atroz.

Hay caracteres que soportan la injuria y otros, en cambio, que son vapuleados por ella. El resultado puede derivar en una neurosis obsesiva por el miedo al castigo social. El signo lingüístico, la palabra, está diseñado para contener un significado; y las palabras son el producto de una época y tienen sincrónicamente una dimensión social enorme. Y la injuria es aquel término que se impone a una mayoría para señalar al que es disidente de la moral establecida. La palabra es un arma de la *polis* que se lanza, en el caso de la injuria, con un fin pragmático evidente, o sea, el de señalar y clasificar lo que no puede ser nombrado de otra manera y ha de ser reconocido porque se considera nocivo, peligroso y perverso:

El insulto, como la nominación, pertenece a la clase de actos de institución más o menos fundados socialmente, por medio de los cuales, un individuo, actuando en nombre propio o en nombre de un grupo más o menos importante numéricamente y socialmente, notifica a alguien que tiene una u otra propiedad, haciéndole saber al mismo tiempo que debe comportarse en conformidad con la esencia social que le es así asignada (...) Este consenso sobre la atribución de una esencia a un grupo determinado es una construcción ficticia que, como parte de un marco de referencia comunitario, pretende ser universal. Al constituirse

como instancia marcada y determinada desde fuera en términos represivos, “la homosexualidad” pasa a ser intocable. No sólo se hará lo que haga falta para no caer en el punto de mira de quienes han establecido “la homosexualidad” como prisma de análisis de las relaciones entre dos (o más) mujeres o entre dos (o más hombres). Además, aun cuando una persona se sienta integrada en el modelo heterosexual, tampoco podrá cuestionar ese prisma distorsionador sin arriesgar su integración en la comunidad no marcada. En palabras de Freud, cuyo análisis sobre el tabú subyace a estos argumentos, “el hombre que ha infringido un tabú se hace tabú, a su vez, porque posee la facultad peligrosa de incitar a los demás a seguir su ejemplo”.

(...) **La tan misógina como obtusa y estereotipada construcción del afeminamiento como referente esencial de “la homosexualidad masculina” resulta funcional en tanto en cuanto asocia a los gays con otra categoría social denostada: las mujeres. Resulta poco sorprendente que la mayor ofensa para un hombre sea compararlo con una mujer⁴⁷⁸.**

Retana recrea irónicamente ese ámbito de la injuria en *Las locas de postín* cuando nos cuenta lo que le pasa a un *apio* del mundo del espectáculo (en el capítulo *Un apio maravilloso*), a un *imitador de artistas*; personaje, por otra parte, basado en el célebre transformista Egmont de Bries:

El transformista adelantándose a las candilejas para saludar, y con un movimiento brusco despojóse de la peluca y la goyesca redecilla, para mostrar altivamente su cabeza morena.

Un chusco de la gradería gritó fingiendo asombro:

- ¡Anda; pero si es un hombre!

Inmediatamente, otras voces atipladas continuaron:

- ¡Mariposa!

- ¡Goloso!

- ¡Apio!

⁴⁷⁸ Ricardo LLAMAS: *op. cit.*, pp. 57-58 y 62-63.

El transformista, impávido, dirigiéndose a las localidades de donde surgieron los apóstrofes, respondió antes de abandonar la escena:

- ¡Ay, qué cursis! ¡Ya no se dice apio! ¡Se dice vidrio!⁴⁷⁹

Luego, en una segunda actuación, los insultos continúan: *sape, bribón, sarasa y fuego*.

En otro momento de *Las locas de postín*, Rafaelito Hinojosa y su amigo Manolo Castilla pasan por un mal trago cuando toman un coche de caballos para ir al Ritz:

Por cierto que al cruzar la Cibeles, de un grupo de chiquillos del pueblo partieron algunas exclamaciones sumamente expresivas:

- ¡Apio!

- ¡Escarola!

- ¡Brecolera!

Rafaelito y Manolo se miraron gravemente y, pasada la lluvia de apóstrofes, inquirió el aristócrata:

- ¿Has oído? ¡Han dicho apio!...

- Sí –contestó Manolo–; debe de ser por el cochero.

- Indudablemente –dijo Rafaelito-. Por nosotros no iba a ser, puesto que no podemos ir más serios. Tú llevas un traje *tailleur* azul porcelana que no tiene nada de provocativo, y mi manteleta de pieles tampoco es para llamar la atención. ¡Como no les hayan sobresaltado nuestros chapines!...

- Desengáñate –interrumpió Manolo alocándose de improviso-. ¡Es que no puede ser! Estos hombres del pueblo, cuando ven a las damas del gran mundo se sienten bolcheviquis. ¡Somos demasiado jóvenes y hermosas para pasar inadvertidas!

- Tenéis razón, noble *Duquesa*. Debemos despreciar los alaridos de la chusma encanallada. Nuestra tranquilidad no puede estar a merced de unos plebeyos tumultuosos.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Álvaro Retana: *Las "locas" de postín*, op. cit., p. 124.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 57-58.

El sentido del humor – sainetero- de Retana es magnífico, por supuesto, pero encierra algo que, a estas alturas, no podríamos pasar por alto. Rafaelito Hinojosa y Manolo Castilla (*La Duquesa*) se defienden de la injuria a través de un singular mecanismo de defensa: juegan a ser *dos damas del gran mundo* incomprendidas por el populacho, y esa inversión de género – constante en toda la novela- les salva de la propia injuria, de su sabor amargo. Han sido detectados por sus maneras como *locas*, pero todo ha sido *un mal entendido*. Han transformado la realidad opresiva carnavalizándola, eufemizándola.

La *máscara*⁴⁸¹ deviene así escudo y metáfora como sinónimo de identidad, y se crea una nueva identidad masculina diferente y asumida voluntariamente. La mascarada de Rafael y Manolo (excéntrica y melodramática; Retana describe a Rafael como un *Pierrot* y a Manolo como *una pepona de treinta céntimos* a causa del maquillaje que llevan) es *performativa*, contiene una dramaturgia y una escenografía y exige un público. Es una forma de liberarse de la opresión del patriarcado (el ideal viril burgués). Y Retana consigue ese efecto ficcional genial porque al mostrarnos esa *comedia humana*, él se ha situado al margen, como simple *corifeo*, narrador observador. Y la originalidad de Retana se basa en la estrategia de este *enunciado performativo* porque **visibiliza, define e instauro una realidad social y su código** (ocultos) por el sólo hecho de proclamarlos. Y en ello es un precursor indiscutible de la novela homoerótica española.

Es curioso asimismo señalar que Álvaro Retana, en esas sus dos novelas sobre la homocidad madrileña de su época, y gracias a esa estrategia carnavalizadora, abjura de la sordidez y de la tragedia de

⁴⁸¹ Enrique GIL CALVO: *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Anagrama (Argumentos, 334), Barcelona, 2006, pp. 49-53.

las novelas, por ejemplo, de un Hoyos y Vinent o de la literatura decadente, o, hasta incluso de otros discursos modernos del siglo XX (del cine y de la literatura, en los que la homosexualidad va asociada irremisiblemente a la marginalidad criminal y a la muerte). Los finales de *LLDP* y de *ASETB*, sin ser absolutamente felices, no están cargados de tintas negras. La frivolidad es un recurso expresionista, hedonista, nunca condenatorio o determinista. Retana no se ríe de, se ríe con, y, aunque supuestamente ausente de sus criaturas, no deja de tener para con ellas una sana simpatía solidaria. Y él es el único capaz de definir con maestría los entresijos del *mal mundo*, como un indiscutible- y fingido- *deus ex machina*.

2.3.3. Características de la estrategia performativa como metalenguaje

La reflexión de todo lo dicho anteriormente nos lleva a decir, siguiendo a Iris Zavala⁴⁸², que el individuo se socializa mediante el lenguaje, y que el sujeto resultante se produce por un efecto lingüístico. El argot y los modismos que aparecen en *LLDP* y *ASETB* son una reacción a una ideología dominante y se configuran como un **lenguaje significativo**, un sistema semiológico agrandado, un **metalenguaje** combativo que contrarresta la represión. Y a través de este metalenguaje (una expresión del sentir homosexual) se describe una experiencia que fue real en un mundo nuevo (el relato) con su espacio y con su tiempo concretos (la sociedad madrileña en la primera década de los años XX y en tiempos de la República). Y esa puesta en escena, esta estrategia performativa, exige pues ese metalenguaje. El metalenguaje se encarga de organizar la estructura sintagmática del relato.

⁴⁸² Iris Zavala: *op. cit.*, p. 183.

Veamos cuáles son las características de esa estrategia:

a) Parodia del mundo de la cultura:

Se feminiza lo real para establecer una crítica a esa realidad. Madrid, esa gran capital, deja su nombre masculino para pasar a ser Sodoma. Y esa burla va dirigida también contra el exponente máximo de una ideología que es la cultura y sus representantes: se habla de doña Benita Pérez Galdós, de Ricarda León, de Joaquina Belda, de la Hoyos, de las hermanas Quintero, de doña Jacinta Benavente:

Luego, descubriendo el ejemplar de *La carne de tablado* que Rafaelito había puesto sobre la mesilla de noche, continuó *la Duquesa*:

- ¡Anda! ¡Si la estoy repasando por cuarta vez! ¡Es muy divertida, y sobre todo, los capítulos en que intervienen *locas* son estupendos.

- Pero ¡todavía no te habías leído esa novela? - : Le diré a usted que *La carne de tablado* me resulta más entretenida que esos libros que me recomienda mi horrible padre, de doña **Benita Pérez Galdós** y de **Ricarda León**. ¡Sabes lo que es muy interesante? *El alumno interno*, de la **Joaquina Belda**, y *Las frecuentaciones de Mauricio*, de la **Hoyos**. A mí las novelas en que salen *leonas* me entusiasman.

- A mí me hace poca gracia leer. Prefiero el teatro. Anoche estuve en el Odeón viendo la última obra de Benavente. Por cierto que me aburrió.

- No me choca nada. Le digo a usted que **doña Jacinta** está en decadencia, y desde que se ha hecho **sufragista** y cultiva la moral en el teatro está francamente insoportable. No me extrañaría nada que el día menos pensado se retirase a un convento, de abadesa.

- ¡Qué drama más estúpido! – decretó *la Duquesa* -. ¡Y qué mal interpretado! Menos la Paca Moreno, que hace la protagonista, los demás están para matarlos.

- Pues yo anoche estuve en la Princesa viendo *La calumniada*, de **las hermanas Quintero**. No me enteré de la comedia, porque me pasé la noche como timándome con **una capitana de Caballería** que descubrí

en un palco; pero mi noble madre me ha dicho que es lo mejor que han hecho **las niñas sevillanas**.

A través de este diálogo nos damos cuenta de las preferencias culturales de Rafael y de Manolo: no les gusta Pérez Galdós y Ricardo León porque prefieren autores más *atrevidos* y más modernos como Belda y Hoyos (Hoyos y Vinent aparece como personaje en *LLDP* bajo el nombre de Aurelio de Regoyos), y por encima de todo, por lo menos Rafaelito Hinojosa, está entusiasmado con la lectura de *La carne de tablado* porque se identifica con las locas que salen en él. Álvaro Retana – como siempre hace en sus novelas- se hace propaganda. *La carne de tablado* fue publicada un año antes que *LLDP*, en 1918. Tampoco les gusta el toque *feminista* del teatro de Benavente, demasiado burgués, intelectual y serio, y sí simpatizan con el teatro más popular de los Quintero. Tanto Rafaelito Hinojosa como Manolo Castilla tienen un aire de personajes de sainete.

Detrás de estas preferencias está la sombra de Retana, de sus propios gustos literarios, porque a él le es imposible no opinar sobre asuntos culturales.

En otra ocasiones se alude (ahora en *ASETB*) a **las señoras del Siglo de Oro** como **la Calderona de la Barca**; a **Eduarda Marquina** o la **Felipa Sassone**; a actores como la **Ricarda Calvo**, o toreros como **Juana Belmonte**, o dibujantes famosos como **la Zamora** (Pepito Zamora). Pepito Zamora aparece en *LLDP* bajo el nombre de Pepito Rocamora. Vemos, por ejemplo, que hasta el ejército se feminiza: **cadetas, capitana de caballería, cadeta de artillería**.

b) La categorización taxonómica de los sujetos:

Retana clasifica (en *LLDP*) a las *locas* de una manera muy característica en el capítulo octavo, titulado *Los rebaños de Sodoma*:

EL MUNDO DE LAS LOCAS (en el teatro Price)	
Locas por convicción	Un modisto
Locas profesionales	Prostituto
Locas en entredicho	Casados
Locas escandalosas	Novelista, dibujante (bohemia)
Locas vergonzantes	Marginales, a lo que caiga
Locas románticas	La que tiene novio oficial
Locas contemplativas	Mantiene un chulo sin catarlo
Locas vetustas	Mayores
Locas en germen	Neófitos
Grupo de anfibios	Que entran y salen (bisexuales)
Loca disimulada	Reaccionario, oculto
El imitador de estrellas	Transformista

Esta clasificación atiende más que nada a la situación del individuo dentro del ambiente homosexual y cómo interactúa y es visto dentro de él. Veamos los matices que se pueden establecer. **Una loca por convicción** define un oficio femenino por excelencia, de ahí que el modisto sea un estereotipo de homosexual, el modisto afeminado, un individuo que pertenece a un mundo reservado al trato con mujeres.

La loca en entredicho explica la situación de muchos homosexuales casados, y que, a pesar de ello, son igualmente

identificados. Se ve aquí la tragedia de aquellos homosexuales que no tuvieron más remedio que contraer matrimonio.

Retana denomina **loca escandalosa** al homosexual que no tiene ningún inconveniente en mostrar lo que es, sus preferencias y su tipo de vida. Incluye en esta etiqueta a Aurelio de Regoyos y a Pepito Rocamora, que no son otros que Hoyos y Vinent, y su amigo de farras nocturnas, Pepito Zamora. Ambos son artistas de la bohemia madrileña y asumen su homosexualidad.

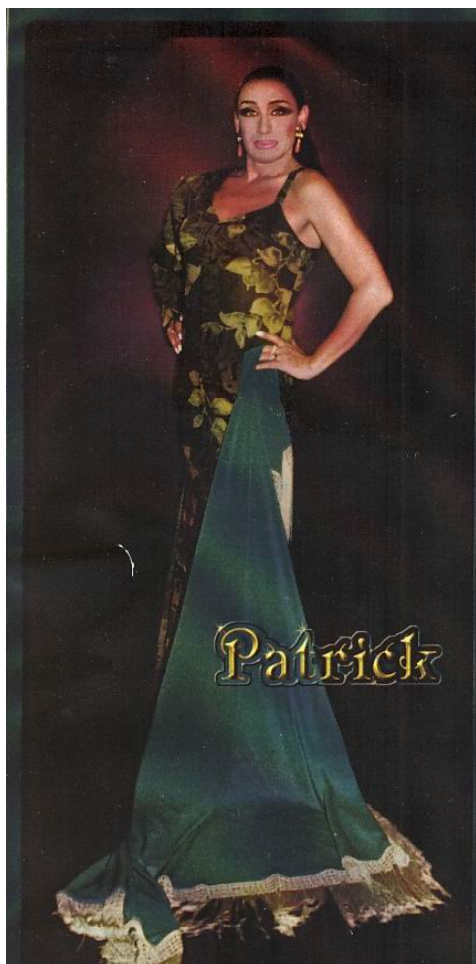
Una loca profesional, encarnado en la novela por Paquito Alfayate, un prostituto con aires de grandeza, que se cree descendiente de Felipe *El hermoso* y de Juana *La loca*.

Las locas vergonzantes serían de baja extracción popular; **las locas vetustas**, las de más edad (la vejez es algo que se critica, como se criticarían a los *viejoverdes*). **Las locas en germen**, serían las que no han dado todavía el primer paso, homosexuales neófitos. Y **los anfibios**, probablemente Retana se refiere a bisexuales. Deducimos, por lo que se cuenta en la novela, que el personaje Julián Garramendi es **una loca contemplativa** porque mantiene los caprichos de un chulo (*el Cimera*)que todavía no le ha dado nada a cambio, la chanza es aquí evidente. **La loca romántica** es la que, como Mari Pepa Andrés, tiene un novio, es decir una pareja estable, y es envidiada porque la trata muy bien.

La loca disimulada o perversa es el homosexual oculto y reaccionario que en el teatro Price insulta al transformista, y que nunca reconocerá su condición. Retana critica aquí la doble moral burguesa encarnada en el homosexual. En otra ocasión, Retana, menciona a **la loca tapada**, una variante de la anterior, encarnada en un político (el diputado Presneda) que tiene que ocultarse, pero que se le identifica porque mete mano a los jóvenes en los autobuses.

Entre **la loca por convicción** y **la loca tapada** hay, pues, un gran abismo y Retana, en su clasificación de los homosexuales de la época parece un sociólogo o un antropólogo, porque esta visión es muy moderna: hoy en día todavía choca más la homosexualidad en un político que en un modisto.

El imitador de estrellas es el hombre que imita las famosas artistas de la época en el teatro Price de Madrid. Es el artista que, aún siendo un hombre, se transforma en mujer en escena, un *apio maravilloso*, de gran éxito. Otra muestra de que la máscara del homosexual se tolera más o menos en la época en una escena. Los

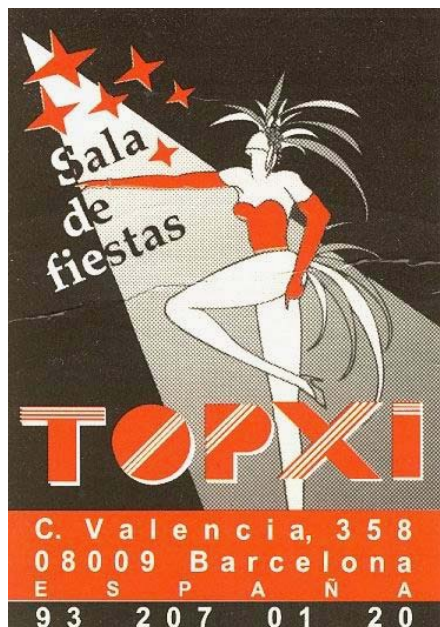


transformistas en la época de Retana incluían sus espectáculos en los teatros de Madrid, especialmente en el Teatro Price, como complemento a las actuaciones que hacían las cantantes del género ínfimo.

Hoy en día han sido sustituidas por las llamadas *drag-queen*, pero siguen existiendo en las grandes capitales como Barcelona y Madrid dentro de los espectáculos de los ambientes gays. El transformista occidental alterna su actuación, cantando en directo o en *playback*, con los chistes, siendo también un humorista.

El poder de **la exotopía** nos ha permitido encontrar en Barcelona un estupendo transformista, **Patrick** – desconocemos cuál es su

auténtico nombre- que desde hace veinte años actúa en la sala de fiestas *Topxi*, de la calle Valencia, estando especializado en imitar a Isabel Pantoja. El mundo de Retana, desaparecido en Barcelona con



el cierre de *El Molino*, persiste todavía en la capital catalana.

Patrick es un gran actor, como lo fue el famoso **Egmont de Bries**, un señor, nos dice Villena, de Cartagena llamado Arsenio Marsal, que en 1913 estrenaría en Madrid *Las tardes del Ritz*, con canciones de Álvaro Retana. Patrick, como diría Yukio Mishima⁴⁸³ refiriéndose a los actores *onnagata* del teatro Kabuki japonés- especializados en

papeles femeninos-, es *el hijo nacido de la unión ilegítima entre el sueño y la realidad*.

La simpatía de Retana por estos seres del mundo del espectáculo es evidente y un tema recurrente en sus novelas. En *La reina del cuplé* (1963) aparece el transformista *Dorian de Celis*, que es un modisto (Silverio Mangano) que tiene un gran éxito en el Madrid de la *belle époque*, trasunto literario de Egmont de Bries⁴⁸⁴:

En aquel baluarte del género ínfimo fue donde concertóse el debut de Silverio Mangano como imitador de estrellas, bajo el sobrenombre de Dorian de Celis, desafiando el empresario los siniestros augurios de quienes estimaban que su aparición en aquel escenario provocaría una alteración del orden público.

⁴⁸³ Yukio MISHIMA: *La perla y otros cuentos*, Siruela, Madrid, 1987, p. 190.

⁴⁸⁴ Retana escribe una libro sobre este transformista amigo suyo: *Egmont de Bries*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 23-XII-1921.

(...) Y en efecto. Los equivocados fueron los pesimistas agoreros, porque Dorian de Celis obtuvo un éxito imitando a las estrellas del género ínfimo superior al que ellas alcanzaban. Aunque resultase absurdo, lo cierto es que el modisto Mangano aparecía ante las baterías y los focos más femenino que la Fornarina, Pastora Imperio y Pepita Sevilla. Ataviábase con mayor lujo y buen gusto que ellas y por contera disponía de mejores facultades líricas.

(...) Precisamente de quienes se esperaba una repulsa eran los más complacidos aplaudiendo sus imitaciones. La frivolidad parisiense de la Fornarina, el autoritario andalucismo de Pastora Imperio y la solemne picardía de la Bella Belén, eran



perfectamente reproducidas por Silverio que poseía un temperamento artístico de que carecían tantos hijos de Talía sin otro mérito que su masculinidad(...), les cautivaba aquella maestría del joven artista madrileño cantando y bailando como una auténtica mujer, desplazando una distinción y esplendidez suntuaria hasta entonces desconocidas, muy por encima de las apreciables en las tiples de revista famosas por su elegancia y lujo.⁴⁸⁵

Retana, a través de la muestra (jocosa) de estos clichés sobre los homosexuales madrileños, creemos que consigue cuestionar a la sociedad de la época en sus roles sexuales. Y este mundo no es tan distinto del heterosexual, porque también tiene parejas estables (que pueden funcionar como un matrimonio), prostitución, mantenidos, promiscuidad y doble moral.

⁴⁸⁵ Álvaro RETANA: *La reina del cuplé*, Editorial Tesoro (Colección Jirafa, 28), Madrid, 1963, pp. 109-111.

Leyendo a **Reinaldo Arenas** (1943-1990), uno de los grandes autores cubanos modernos de la homocidad, concretamente su libro autobiográfico *Antes que anochezca*, nos damos cuenta de que él también hace una clasificación muy *sui generis* de los homosexuales. Él habla de cuatro categorías de las locas cubanas, y es como si Retana se actualizara a través de este texto de Arenas:

Primero estaba **la loca de argolla**; éste era el tipo de homosexual escandaloso que, incesantemente, era arrestado en algún baño o en alguna playa. El sistema lo había provisto, según yo veía, de una argolla que llevaba permanentemente al cuello; la policía le tiraba una especie de garfio y era conducido a los campos de trabajo forzado.

(...) Después de la loca de argolla venía **la loca común**. Es ese tipo de homosexual que en Cuba tiene su compromiso, que va a la cinemateca, que escribe de vez en cuando algún poema, que nunca corre un gran riesgo y se dedica a tomar el té en casa de sus amigos.

(...) A la loca común le sigue **la loca tapada**. La loca tapada era aquella que, siendo loca, casi nadie lo sabía. Se casaban, tenían hijos, y después iban a los baños, clandestinamente, llevando en el dedo índice el anillo matrimonial que le hubiese regalado su esposa. Era difícil a veces reconocer a la loca tapada; muchas veces condenaban ellas mismas a los homosexuales.

(...) Después estaba **la loca regia**; una especie única en los países comunistas. La loca regia es esa loca que por vínculos muy directos con el Máximo Líder o una labor extraordinaria dentro de la Seguridad del Estado o por cosas semejantes, goza del privilegio de poder ser loca públicamente; puede tener una vida escandalosa y, a la vez, ocupar enormes cargos, viajar, entrar y salir del país, cubrirse de joyas y de trapos y tener hasta un chofer particular. El ejemplo máximo de esta loca es Alfredo Guevara.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Reinaldo ARENAS: *Antes que anochezca*, Tusquets (Colección Andanzas, 165), Barcelona, 2000(6), pp. 103-104.

Coincide Arenas con Retana, en esa visión desde la homocidad: **la loca tapada** de Arenas se corresponde a **la loca en entredicho** y **la loca tapada** de Retana, siendo la de Arenas la que resume a los dos, a los casados y a los reaccionarios. Nos llama la atención la mordaz crítica política referida al tipo de **la loca regia**, la que es más libre dentro del sistema comunista por sus vínculos con la Revolución; estaría cerca de la **loca escandalosa** de Retana; Hoyos y Vinent era un Grande de España, un aristócrata. **La loca de argolla**, la marginal, tendría su equivalente, en Retana, en el tipo de **loca vergonzante**.

La coincidencia es significativa entre estos autores alejados en el tiempo y el espacio pero que, en el fondo, están hablando de lo mismo a través de una común visión crítica de lo real. De ahí que se establezca una íntima dialogía entre ambos autores; sus textos, como hemos visto, hablan por sí mismos.

c) Los apodos y el tratamiento en la inversión de género. Los mil nombres de María Camaleón

Nos podríamos preguntar, a estas alturas, que ¿cómo es posible que los homosexuales recurran a *lo femenino* para identificarse, si ello es ya un sambenito o etiqueta, o estigma que la sociedad patriarcal les impone categóricamente, asociándolos única y exclusivamente a las mujeres? Intentaremos *desfazer este entuerto*.

En primer lugar, aun considerando que un homosexual pueda tener *pluma* o un afeminamiento visible – que tampoco es un rasgo categórico para la homosexualidad, porque un hombre puede ser afeminado y no ser homosexual y que un boxeador muy macho pueda sí serlo-, *lo femenino* es el resultado de la elección de un

régimen simbólico – seguimos a Gilbert Durand ⁴⁸⁷- que no tiene nada que ver con el régimen simbólico del varón dentro de la sociedad patriarcal.

La **inversión de género** se produce a través del **metalenguaje** (los apodos femeninos, el hablar en femenino, que algunos homosexuales utilizan) para contrarrestar esas *potencialidades representativas feminizantes* que se le otorgan al varón que no es considerado un macho. La carnavalización, la farsa, la ironía o la inversión querida del género del individuo, hay que verlos como producto de la simbolización arquetípica del régimen nocturno, que representa lo femenino, contra el mundo simbólico y los valores del régimen diurno, que caracteriza el mundo de lo masculino (la fuerza, el poder, la dominación y la violencia). Masculino ha de entenderse aquí como lo patriarcal, represor de los valores femeninos, considerados como pasivos y dominables desde el punto de vista del poder monológico.

La **marginalidad** (consecuencia de la estigmatización de lo diferente) tan típica del régimen diurno, a través del poder metafórico del metalenguaje, queda **eufemizada** y el individuo puede soportar – y contrarrestar ideológicamente- mejor psicológicamente, un entorno que siempre le ha sido hostil. De esta forma podríamos decir que, en esta lucha diairética que se establece entre ambos regímenes, se crean **identidades simbólicas intermedias**.

La mayoría de personajes homosexuales en la obra de Retana (Y Arenas y tantos otros) son vistos a través de esta interpretación simbólica. A través de este código diairético tan común en ciertos sectores del mundo homosexual – del mundo que nos describe Retana-, se genera **el apodo o nombre de guerra**, al que antes

⁴⁸⁷ Gilbert Durand: *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit., pp. 364-378.

aludíamos, como heterónimo nominalizado desde el régimen nocturno, en el que la inversión de género sí es posible.

En segundo lugar y ya para acabar con el desciframiento del *entuerto*- y ahora argumentando a través de Mijail Bajtin ⁴⁸⁸, de su teoría sobre el lenguaje de la literatura carnavalizada (que es el mismo que utiliza, por ejemplo, la picaresca o Valle-Inclán-, diremos que esa identificación de *lo femenino* en el metalenguaje homosexual hay que verlo como la apropiación lingüística de un sector oprimido para alcanzar su propia liberación.

La ambivalencia de lo carnavalesco (caracterizado por la farsa, la ironía, la hipérbole, la metáfora, el conceptismo, el doble sentido y la ambigüedad) escenifica los conflictos del lenguaje con el poder. Esa risa paródica, este metalenguaje, esta ambivalencia que afirma y niega, sepulta y hace renacer, es el discurso privilegiado de los que están oprimidos; es una percepción del mundo que libera del pánico, del miedo.

El metalenguaje – con una función lingüística, la poética, muy acusada- así creado es, pues, el resultado de una revolución lingüística, de una apropiación subvertiva y transgresora de lo lingüístico hegemónico (se escoge lo femenino y se abjura de lo masculino, del género gramatical) para contrarrestar su efecto represor.

Cuando el sujeto⁴⁸⁹ que habla es consciente de lo que es, aunque esta esencia sea el producto de una imposición, logra en su conciencia una transformación profiláctica que le impele a descubrir su verdad muchas veces sin tapujos; y ese nuevo discurso anula sobremanera el poder negativo y vejatorio del estigma social.

⁴⁸⁸ Iris ZAVALA: *op. cit.*, pp. 183-186.

⁴⁸⁹ Michel FOUCAULT: *Estética, ética y hermenéutica* (Obras esenciales, III), Paidós, Barcelona, 1999, pp. 226-227.

Así se crean los *Mil nombres de María Camaleón* de la cultura mariposa, como nos explica el escritor chileno Pedro Lemebel⁴⁹⁰ en el cuento del mismo nombre:

El listado se alarga a medida que la moda impone estrellas con algo del gusto y el affaire coliza, a medida que se hace más útil un stock de nombres para camuflar la rotulación paterna, a medida que se requiere más humor para sobrellevar la carga sidosa. Aquí van algunos, sólo y exclusivamente de muestra, rescatados de las densas aguas de la cultura mariposa.

La Desesperada	La Cola del Barrio
La Cuando No	La Inca Cola
La Cuando Nunca	La Coca Cola
La Siempre en Domingo	La Pinche
La María Silicona	La Lola
La Cortavientos	La Rose
La Puente Cortado	La Denise
La Maricombo	La Susi
La Maripepa	La Pupi
La Faraona	La Mimi
La Lola Flores	La Bambi
La Sara Montiel	La Teté
La Carmen Sevilla	La Totó
La Carmen Miranda	La Nené
La María Félix	La Lulú
La Fabiola de Luján	La Tacones Lejanos
La Loca de la Cartera	La Saca Corchos
La Loca del Pino	La Chupadora Oficial
La Loca del Piano	La Chupá Millonaria
La Loca del Moño	La Licuadora
La Cola del Rincón	La Multimatic

⁴⁹⁰ Pedro LEMEBEL: *Loco afán*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 65. **Pedro Lemebel**, nacido a mediados de los 50, es uno de los referentes actuales de la homocidad en Chile; es escritor y artista visual. En 1987 crea el colectivo "Yeguas del Apocalipsis", que desarrolla un extenso trabajo plástico en fotografía, video y escenografía performativa. Su trabajo literario va desde el cuento al manifiesto político, la autobiografía y la crónica. En su obra destacan los libros de crónicas *La esquina es mi corazón*, *De perlas y cicatrices* y *Loco afán*, este último centrado en el segmento más marginado de los travestis. En 1999 obtuvo una beca Guggenheim para elaborar una recopilación de historias de la homosexualidad en Chile.

El origen de los apodos es este, dentro de ese *lenguaje de germanías* que hemos denominado metalenguaje. Veamos lo que sostiene Pedro Lemebel al respecto:

Como nubes nacaradas de gestos, desprecios y sonrojos, el zoológico gay pareciera **fugarse continuamente de la identidad. No tener un solo nombre** ni una geografía precisa donde enmarcar su deseo, su pasión, su clandestina errancia por el calendario callejero donde se encuentran casualmente; donde saludan siempre **inventando** chapas y **sobrenombres** que relatan pequeñas crueldades, caricaturas zoomorfas y chistosas ocurrencias. **Una colección de apodos** que ocultan el rostro bautismal; esa marca indeleble del padre que lo sacramentó con su macha descendencia, con ese Luis junior de por vida. Sin preguntar, sin entender, sin saber si ese Alberto, Arturo o Pedro le quedaría bien al hijo mariposón que debe cargar con esa próstata de nombre hasta la tumba. Por eso odia tanto ese tatuaje paterno, ese llamado, ese Luchito, ese Hernancito chico y minusválido que a los homosexuales sólo les sirve para el desprecio y la burla.

Así, **el asunto de los nombres** no se arregla solamente con el femenino de Carlos; **existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre**. Toda una narrativa popular del loquerío que elige seudónimos en el firmamento estelar del cine. Las amadas heroínas, las idolatradas divas, las púberes doncellas, pero también las malvadas madrastras y las lagartas hechiceras. **Nombres adjetivos y sustantivos que se rebautizan continuamente de acuerdo al estado de ánimo, la apariencia, la simpatía, la bronca o el aburrimiento del clan sodomita siempre dispuesto a reprogramar la fiesta, a especular con la semiótica del nombre hasta el cansancio. (...) La poética del sobrenombre gay generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil.**⁴⁹¹

⁴⁹¹ *Ibid.*, pp. 62-63

Álvaro Retana tanto en *LLDP* y *ASETB* caracteriza a sus personajes con apodos o nombres figurados. Veamos una serie de ejemplos:

<i>Las locas de postín</i>	
Nombre real	Nombre figurado
Rafaelito Hinojosa	<i>La Emperatriz</i>
Manolo Castilla	<i>La Duquesa</i>
Luisito Morán	<i>La Poderosa</i>
Julián Garamendi	<i>La Juliana</i>
El diputado Presneda	<i>La Presneda</i>
José María Andrés	<i>Mari-Pepa Andrés</i>
(Un modisto)	<i>La Antonie</i>
Pepito Zamora	<i>La Zamora</i>
(otros)	<i>Ballenilla, La Salvi, La Lopo, La Alberico, La Mazona, La Pérez de Acevedo, Juanito Sí-sí</i>
<i>A Sodoma en tren botijo</i>	
Nombre real	Nombre figurado
(Adolescente)	<i>La Mery</i>
(se repite nombre de <i>LLDP</i>)	<i>Mari-Pepa Andrés</i>
El conde de Estrechez	<i>Clara Bow</i>
Carlos Santander (aristócrata)	<i>La Bella Chelito</i>
(Un modisto)	<i>La Gelabert</i>
(Aristócratas)	<i>La Rincona, La Carvajala, La Tenorio, La Arcentales, Las Gamboa</i>

d) Los tópicos:

El mundo de la homosexualidad muestra una serie de tópicos que todavía se mantienen en nuestra época y que Retana trata en sus dos obras, ya sea porque los conoce o tal vez también participa de ellos. Un tópico ya señalado con anterioridad – y ampliamente *solucionado*- era el de asociar al homosexual con lo femenino. Tópico heterosexual transformado, eufemísticamente, por el homosexual, como hemos visto. Otro tópico heterosexual, también señalado, era el de asociar al homosexual como un individuo perverso y peligroso para la sociedad, hemos hablado de ello largo y tendido. Otros tópicos heterosexistas, sin embargo, hacen mella en lo homosexual y lo marcan; veamos algunos de ellos en las obras que estudiamos de Retana.

d1) Los malditos hombres ⁴⁹²:

Está claro que el objeto del deseo homosexual es un varón, y el *fantasma* último de ese deseo es, en muchos casos, el varón heterosexual. Pero este deseo está insatisfecho en sí mismo porque el objeto de deseo del varón heterosexual es la mujer. Los homosexuales que nos presenta Retana van a la caza de este ideal imposible y este hecho representa su constante tragedia: hombres afeminados que buscan al macho, o algo que se le parezca como los chicos guapos y viriles. *Los malditos hombres es lo que únicamente cabe tomar en serio en la vida*, afirma Luisito Morán (*La Poderosa*), siendo esta aseveración un auténtico manifiesto del *gay* saber.

Rafaelito Hinojosa es engañado por *La Duquesa* porque le dice que un guapo argentino muy rico y muy hombre se muere por sus huesos:

⁴⁹² El capítulo tercero de *LLDP* lleva este título.

- He descubierto hace tres noches un muchacho riquísimo.
- ¿Riquísimo? ¿En qué sentido?
- En los dos – afirmó *la Duquesa*-. Trabé conocimiento con él durante la función de Romea, y quedamos citados para el día siguiente en mi casa(...) Y ahora llega lo interesante: figuraos cuál no sería mi asombro al ver que ese joven coge un retrato vuestro, lo examina de arriba abajo y empieza a hacer unos elogios de vos que me dejaron turulata. Me preguntó quién erais y si vuestra belleza respondía a la que reflejaba el retrato, y al contestarle yo que sí, me manifestó francamente su deseo de que le presentara a vos.
- ¿Qué me decís, *Duquesa*? ¿No querréis embromarme?
- Linda amiga, os juro que habéis despertado una pasión como irresistible en uno de los mancebos más apetitosos de Madrid.
- ¡Ay, *Duquesa*, No me lo repitáis, porque me volveré más loca de lo que estoy. Oye, ¿es rubio o moreno?
- Castaño; pero tiene unos ojos verdes que ríete de los de Pastora Imperio. Es más alto que yo, sólo que con una facha de hombre estupenda.⁴⁹³

d2) La misoginia:

El mundo de los seres afeminados imita la mujer en ese gran acto de carnavalización y defensa ya comentados. Pero la mujer como tal no se concibe como amiga, sino como rival y enemiga porque ella es la que puede acceder al macho. Se la puede admirar como un objeto bello a imitar en sus afeites y ropajes pero se la rehuye. Los personajes de Retana son misóginos, ellos se creen las únicas *mujeres* posibles en un mundo, aunque hostil, masculino:

Rafaelito era un seudohombre que, no obstante su odio cordial a las mujeres, vivía exclusivamente de imitarlas y para imitarlas, y desde su

⁴⁹³ Álvaro RETANA: *Las "locas" de postín*, op.cit., pp. 58-59.

tierna infancia habíanse manifestado aquellas tendencias feministas que exasperaban a su hermano menor, Guillermo, verdadera antítesis suya.⁴⁹⁴

d3) El amor mercenario:

El auténtico amor- o el simple trato carnal- no puede ser conseguido por una vía fácil. El homosexual está privado atávicamente a consolidar, digamos, una relación plena con otro varón; y en la época de Retana todavía menos. De ahí que el trato carnal con otro igual tenga que ser comprado con el dinero. Todos los aristócratas que muestra Retana tienen protegidos o chulos, o se sirven del sexo mercenario que les ofrecen otros hombres de otras clases sociales que buscan ingresos fáciles (obreros, gañanes, marineros, albañiles, chaperos, camareros, prostitutas...).

El mismo Rafaelito Hinojosa ha sido un protegido del Marqués de Villamalo. El marqués de Pijo infante tiene un protegido artista, que se las da de muy macho (Pepito Aceña). Muchos de esos aristócratas buscan sexo en los urinarios públicos, los alrededores de plazas de toros y parques públicos. En la fiesta que se celebra en casa de Casta Moral, amiga del marqués de Pijo Infante, se invitan hombres populares que venden su cuerpo a los aristócratas. La aristocracia, las locas de postín, consume cuerpos *machos*. La prostitución masculina estaba pues a la orden del día en el Madrid de los veinte y en los años de la República; el documento de Retana está bien claro.

Basta leer ***Los novios búlgaros*** de **Eduardo Mendicutti** para ver que en la Puerta del Sol de Madrid la prostitución masculina para clientes homosexuales está todavía a la orden del día. Los tiempos

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 43.

no han cambiado tanto para *el mal mundo*. Y en esa muestra, Retana es un precursor:

Porque echarse un novio búlgaro puede parecer una extravagancia, un capricho exótico y reservado a malvalocas adineradas y cosmopolitas, un privilegio de sodomitas exigentes o bujarrones temerarios, un refinamiento excepcional, pero a mediados de 1990, en Madrid, no lo era en absoluto. Bastaba con darse una vuelta por la Puerta del Sol, contemplar a aquellos muchachos arracimados junto a la fuente cercana a la desembocadura de la calle de la Montera o la boca del metro de la calle del Carmen, comprobar el encanto entre arrogante y desamparado que desprendían como único recurso para sobrevivir, calibrar la insólita belleza centroeuropea de muchos de ellos, disfrutar con la mirada aquella sorprendente invasión de inmigrantes altos y rubios, o morenos pero de rasgos no meridionales, corpulentos o delicados, aquel novedoso y suculento enjambre de polacos, búlgaros, rumanos, algún checoslovaco fugaz, algún yugoslavo periférico, y bastaba con elegir uno, sonreírle, acercarse a él e intentar una conversación imposible, invitarle por señas universales a beber o comer algo en un establecimiento de comida rápida y proponerle, también por señas, a ser posible discretas, ir a pasar un rato en casa. La respuesta del chico era inmediata:

- Cinco mil pesetas.⁴⁹⁵

Eduardo Mendicutti, con *Los novios búlgaros* (adaptada para el cine por Eloy de la Iglesia), nos muestra, a través de un humor jovial sin tintas negras, un Madrid moderno en el que la sociedad homosexual sigue estando organizada –ahora con mayor libertad– como lo estaba en la época de Retana, y en la que los inmigrantes procedentes del Este de Europa sacan partido de cualquier caballero que los solicite. La novela está narrada en primera persona por

⁴⁹⁵ Eduardo MENDICUTTI: *Los novios búlgaros*, Tusquets (Colección Andanzas, 203), Barcelona, 2003, p. 13.

Daniel Vergara, un profesional liberal, caballeroso y de noble corazón, que entabla una relación amorosa con el bellissimo y pícaro búlgaro Kyril, y que nunca llega a arrepentirse de su amor y protección para con él, a pesar de que ello le cuesta dinero y otras contrariedades.

Y Mendicutti afina – en un listado enorme por su variedad- incluso más que Retana en la clientela que solicita a los chaperos. Los tiempos han cambiado y ya no son sólo las locas de postín las que requieren esos servicios (el documento intersocial del espacio urbano de las intermediaciones de la Puerta del Sol vale la pena en su diversidad humana):

Había ricos y pobres, profesionales y obreros, cultos e ignorantes, elegantes y zarrapastrosos, mayores y no tan mayores, generosos y tacaños, respetuosos y ventajistas, delicados y zafios. Una surtida representación del elenco de Occidente. Había médicos, abogados, funcionarios, peluqueros de señoras y de caballeros, cantantes de zarzuela, joyeros, relaciones públicas de la alta sociedad, decoradores de postín y decoradores de medio pelo, escritores, periodistas, pintores de nombre y pintores de brocha gorda, videntes, empleados de banca, auxiliares de vuelo, un policía, un trilero, un gerente de hospital y un comprador de objetos robados, alias Pepita Manoslargas. Había anticuarios, diseñadores, carniceros y locutores de radio, diplomáticos y cocineros filipinos, modistos de postín y mormones, muchos mormones. Excepto los mormones, que hacían proselitismo espiritual, todos los demás buitreaban con escasa discreción sobre el componente corporal de aquella muchachada polaca, rumana y búlgara.⁴⁹⁶

d4) La tapadera:

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 14.

En *LLDP* se hace referencia a *La Pompeyana*, amante oficial (una canzonetista), de Luisito Morán (*La Poderosa*), auténtica tapadera del homosexual que se cree reformado. Hay sólo dos mujeres que aparecen en *ASETB*, Casta Moral y Gloria Salazar. La primera es una viuda guapa que se contrata de *acompañante* cuando un aristócrata necesita aparentar normalidad, y ejerce también de alcahueta. Y la segunda, una actriz, que pretende sacar partido confraternizando con ese mundo aristocrático para sufragar sus puestas en escena:

Por fortuna, en el cónclave del marqués de Pijo Infante no había más que dos mujeres, que justificaban todos los improperios: **Gloria Salazar**, la actriz loca, infiel, tramposa y borracha, y **Casta Moral**, una viuda guapa y trucosa que, fingiendo hallarse enamorada del aristócrata, había resuelto el problema de introducirse en un ambiente confortable y productivo.

Casta Moral se contrataba para aparecer oficialmente como amante de la *loca* aristocrática a quien interesase conseguir patente de varonilidad y además recibía en su casa prestando lecho acogedor – y cotizable, naturalmente- a esa clase de parejas organizadas por el vicio que no puede decir su nombre.

La Salazar, radiante, circulando por aquellas estancias que aunque pertenecientes a una *loca*, eran la más quintaesenciada manifestación del buen gusto doméstico, se esforzaba en captar detalles para la postura escénica de sus obras.⁴⁹⁷

d5) La marica reformada:

Es un tipo de homosexual que nos faltaba en la larga lista que nos había mostrado. Este tipo se corresponde al homosexual que, a través de un acto de voluntad de autosugestión, pretende cambiar

⁴⁹⁷ Álvaro Retana: *A Sodoma en tren botijo*, op. cit., pp. 205-206.

de hábitos sexuales de la noche a la mañana para conseguir la normalidad. El que cree que por tener una mujer a su lado –incluso una auténtica amante- dejará para siempre su contacto carnal con su mismo sexo. Es el ejemplo del homosexual frustrado que desea ser heterosexual.

Ya habíamos hablado con anterioridad de Clive Durham, uno de los personajes de la novela *Maurice* de E. M. Forster, que se casa para poner fin a su relación homoerótica con su amigo de universidad, Maurice Hall, porque cree lo que los médicos le han contado sobre el poder benéfico del matrimonio. Forster lo cuenta con un atisbo de tragedia, puesto que su criatura no será nada feliz en su nuevo estado.

Retana, sin embargo, nos muestra a su *loca* reformada en *LLDP* de una forma jocosa y patética. Luisito Morán, *La Poderosa*, un aristócrata sevillano, amigo de Rafael Hinojosa, tiene una amante oficial (la cantante apodada *La Pompeyana*) y observa una conducta irreprochable en el mundo; pero cuando está a solas con sus amigos, imita de una manera espléndida el arte y los andares de una Raquel Meller o La Argentinita. Luisito Morán cree a pies juntillas en su cambio ya irrevocable:

(...) ¡Yo soy muy tío y me gustan a rabiar las mujeres! ¡Yo no soy sospechoso! ¡Yo no soy *loca*! ¡Yo tengo muy buena fama y nadie tiene que decir una palabra de mí! ¡Yo soy muy serio y no me trato más que con personas honorables! ¡Además, ahí está mi querida, que puede atestiguar lo *muy hombre* que soy!⁴⁹⁸

d6) Lo femenino y su máscara:

⁴⁹⁸ *Ibid.*, pp. 68-69.

Los personajes de *LLDP* y de *ASETB* utilizan prendas de vestir femeninas y se maquillan como las mujeres. Es archisabido que el propio Retana, en su imitación de Rodolfo Valentino y de las divas del celuloide de la época, como Theda Bara y Pola Negri, se maquillaba. El resultado supone una actitud andrógina ante el mundo, cuya ambigüedad entraña indiscutiblemente transgresión a lo establecido. El uso de la máscara femenina se tiene como una seña de identidad y es performativa en la medida que exige un público. La imagen así conseguida marca al individuo y lo proyecta fuera de sí. Porque la mujer atávicamente necesita agradar y crear una expectativa en el deseo masculino. Ese travestismo que muestra Retana va más allá de lo patético, es un producto de un expresionismo y de su hipérbole constante. Las locas aristocráticas se sienten así mujeres del gran mundo, son extravagantes, excéntricas y caprichosas. En este caso el hábito sí que hace al monje en casa de Casta Moral:

Abundaban las damas; unas damas estilizadas, sin senos y escurridas de caderas, generosamente escotadas y de una cómica afectación en sus afeites, indumentarias y pelucas. Trajes magníficos de noche, o disfraces caprichosos, mistificaban el sexo de una treintena de individuos en quienes fracasaba la virilidad. **Mujeres inverosímiles, con iniciales de hombre, se ataviaban con arreglo a su instinto,** desplazando una coquetería monstruosa que hacía pensar en las hechicerías de un burlador de la naturaleza. Más insinuantes y femeninas en sus líneas y ademanes que las mismas mujeres; aquellas selectas representaciones del tercer sexo – arte y aristocracia – satisfacíanse mostrándose en una noche como hubieran querido ser todo el año. Supremas de distinción ultramoderna, las pseudo mujeres arrastraban sus colas o sus mantones de Manila por las diversas estancias del departamento de Casta Moral, inundando el pasillo y los

salones de fragancias costosas y violentas, de una peligrosa virtud excitante.⁴⁹⁹

Actualmente son pocos los hombres que visten prendas o afeites



femeninos. Pero los hay, y no precisamente son homosexuales, sino que utilizan el travestismo como una segunda personalidad porque la necesitan; muchos de ellos están casados y llevan una vida *normal*. Cuentan que esa transformación, a través de la voluntaria inversión de género, les libera de la cargas

y del estrés de la vida cotidiana. Lo femenino – su imaginario- en este caso, como en el de las locas de Retana, supone una liberación.

Hay otros que se han valido del travestismo para provocar y cambiar la imagen occidental de lo masculino; pensemos, por ejemplo, en astros de la música pop a partir de los años setenta hasta nuestra época: David Bowie, Freddie Mercury (solista de *Queen* y gran *diva* del pop) o Boy George. El caso de Pedro Almodóvar, el referente actual de la homocidad en el cine español, se hace evidente a partir de los



⁴⁹⁹ *Ibid.*, pp. 219-220.

ochenta. En la foto lo vemos vestido de torero (un vestido de la masculinidad por excelencia en la España profunda), con una peineta y claveles, la cara maquillada (atributos femeninos) y fumando un puro (símbolo fálico por excelencia). Almodóvar no hizo otra cosa que lo que Retana consiguió en su época: crear en torno a sí mismo una atmósfera de ambigüedad dirigida a un gran público. Y en ello, el autor supera a sus propios personajes. Retana se muestra extremadamente andrógino, haciendo que lo femenino en el hombre se visibilice como algo intrínseco y habitual. Se crea así una imagen híbrida prefabricada que llega a calar y marcar estilo en una época.

e) La importancia de los diálogos carnavalizados:

Con anterioridad habíamos afirmado que los personajes de Retana se parecen a las criaturas de los sainetes. El sainete, de origen decimonónico, adopta el diálogo popular y lo reelabora para introducirlo en el teatro ligero y cómico (lo que se denominó como género chico, y que compartía también características con la propia zarzuela). Los juegos de palabras, el chiste y los idiolectos populares castizos y postineros se hacen evidentes en los diálogos que efectúan las locas de Retana. El diálogo feminizado y conceptista pretende reproducir el nivel del lenguaje de las maricas madrileñas aristocráticas.

El diálogo en Retana caracteriza al personaje en una genuina función semántica y estructural, y es un lenguaje cara a cara, exterior, dirigido a un oyente probable, que conoce este tipo de habla o que lo descubre en el acto de la lectura. Este tipo de diálogo es el correlato a una identidad descrita por Retana, ya que éste nos muestra cómo hablan los aristócratas homosexuales madrileños de

su época. El diálogo⁵⁰⁰ no está puesto porque sí, sino que da razón de ser a la propia estructura del texto al margen de lo dicho por el narrador. El diálogo, posibilita- y en ello Retana es un maestro-, pues, el conocimiento interior de los personajes por su palabra, y hace visible lo genuino de sus conductas y opiniones.

Veamos el siguiente ejemplo en el que dos homosexuales se enfrascan en una divertida lucha verbal que tiene por motivo la identidad:

- Yo aquí seré todo lo *loca* que queráis- **decía uno que se consideraba intachable, aunque lo habían fichado en todas las Comisarías por sus aficiones al tránsito rodado-**; pero en la calle soy muy macha y no me lo nota nadie.

- Calla, por Dios, Polito – **suplicaba otro que había roto muelles en todas las camas turcas de todos los extraviados madrileños-**; si el domingo ibas paseando por Recoletos y se te veía el plumero desde el Hipódromo. A mí sí que no me lo ha notado ni siquiera mi familia.

- Pues, hijo, en tu casa serán todos ciegos, sordos, mudos, tontos y locos. Porque tú eres *así* desde que hiciste la primera comunión.

- Pero ¿qué tengo yo de llamativo? ¡Que me pinto los labios, que me doy rimel en los ojos y polvos Rachel en la cara? ¡Bah! ¡Aparte de eso, no tengo nada para llamar la atención!

- ¡No me negarás que esa mano te vende! ¡Castígala, porque es malísima!

- ¡Mira quién fue a hablar! Acuérdate que el año pasado tu padre te llamó la atención por amanerado y te dijo: “ *Has de saber, Polito, que a mí me gustan los hombres muy hombres*”.

- Es verdad. Y por cierto que yo entonces le contesté: *¡Qué casualidad, papá! ¡A mí también!*⁵⁰¹

⁵⁰⁰ María del Carmen BOVES NAVES: *El diálogo*, Gredos (BRH, 375), Madrid, 1992, pp. 199 y 223.

⁵⁰¹ Álvaro RETANA: *A Sodoma en tren botijo*, *op.cit.*, pp. 178-179.

Y el humor en el diálogo se establece estructuralmente a través del doblete narrador (hemos subrayado en negrita sus acotaciones divertidas)- personajes. Si chistoso es lo que se dicen los personajes, lo que el narrador observa de ellos tampoco tiene desperdicio.

Otro ejemplo de diálogo- un auténtico *gag* esperpéntico y representativo- nos muestra la preferencia, generalizada entre los homosexuales madrileños, de hablarse en femenino:

Rafaelito Morenal, que llegó luciendo un precioso abrigo de ante, envuelto en una bufanda de cuatro tonos y esgrimiendo un paraguas, se encontró en la antesala con el duque de Cornalinde, especializado en la caza y captura de *botones* madrileños:

- Hola, guapa. ¡Cuánto tiempo sin verte! ¿Qué magnífico petit-gris traes! ¿Y qué echarpe más linda!

- Ay, hija, está a tu disposición. Tu traje sí que es otra preciosidad y estás monísima con él. ¿Quién te lo ha hecho? ¿Antoine o la Gelabert?

- Este me lo ha mandado de París Jeanne Lanvin. Copia de uno de Raquel Meller.

- Pues estás hecha una muñeca.- Luego, enseñándole el paraguas:- ¿Qué te parece mi sombrilla?

- Chica, de muy buen gusto.

- Y a mí ¿cómo me encuentras?

- Con tu silueta parisina de siempre.

- Vengo de casa de mi sastra. Me está haciendo un traje de noche precioso.

- ¿Cómo no has traído a Narciso?

- Como es tan machísimo me ha sacado diez duros y se ha marchado al cabaret a castigar tanguistas.

- ¿Pero no le ven allí el plumero?

- Por lo menos él dice que no. Yo ya le he dicho que cuando baila con una mujer se pisa hasta la cola (...) ⁵⁰²

⁵⁰² *Ibid.*, pp. 199-200.

Otra vez nos damos cuenta de la obsesión de algunos homosexuales en la creencia de que no son *visibles*. Retana es un auténtico psicólogo de la personalidad que él más conoce, y juega constantemente a hacer guiños con lo ambiguo. Parece decirnos que las palabras delatan pero sobremanera la actitud o el amaneramiento. En el fondo, Retana, a pesar de caricaturizar a sus criaturas, las salva porque nunca se ensaña con ellas: sus locas son ridículas, es cierto, pero también entrañables en su confusión de lo real y de lo carnavalesado, en su manera de hacer y hablar; son locas frívolas que juegan, en su a veces ingenuidad, a ser grandes señoras de mundo.

f) Los espacios connotados y los sectores sociales significativos:

La clandestinidad o la marginalidad de la homosexualidad crea, en las sociedades que no son permisivas o tolerantes, unos espacios de encuentro. En las dos obras de Retana que estudiamos esto se hace evidente, y podemos comprobar cómo se relacionaban entre sí los homosexuales del Madrid de las primeras décadas de siglo.

Los teatros del género ínfimo eran puntos de encuentro y de socialización. El espectáculo de transformistas atraía a *los rebaños de Sodoma*, nos dice Retana, como también todo lo relacionado con la fiesta taurina. Los urinarios y los alrededores de plazas concurridas (La Puerta del Sol), y los parques (El Retiro) concentraban una masa humana, entre clientes y chaperos para relaciones esporádicas. Estaban también las casas de citas para clientes selectos (la casa de Miranda, la casa de Casta Moral...) con prostitutos fijos (*el Califa, el Poquita cosa...*).

La casa de Casta Moral, donde va a parar Nemesis Fuentepino (ASETB), se convierte en un lupanar singular, una zona libre del gueto para el desenfreno, frecuentado, bajo la excusa de una fiesta de disfraces – *una fiesta del gran mundo*-, por aristócratas travestidos y chulárganos de toda laya:

Y alternando con los suplantadores de la feminidad, veíanse hasta docenas de individuos, unos vestidos de etiqueta y otros con disfraces fundamentalmente masculinos. Estos últimos eran trucosos o arribistas, transportados al aquelarre, para servir las apetencias de algunos concurrentes. Bajo los atavíos de Pierrots, de apaches o de Pichis, reconocíanse a los mangantes puertasoleros, a los proveedores sexuales de los señoritos extraviados. Eran los explotadores del vicio que no puede decir su nombre; los robustos chulárganos, que cuando no obtenían el producto esperado provocaban escándalos o amenazaban con *chantages*. Muchachos de clase obrera o media, que para no trabajar o procurarse más ingresos, cultivaban la amistad de los invertidos de alto copete. Chicarrones de tranquilizador aspecto varonil, machorros en apariencia, aunque a veces, en el fondo, y aun en la superficie, ostentaban un plumero más grande que *la loca* que los cotizaba.

(...) Sobre la una de la madrugada, las repetidas libaciones habían hecho perder a los concurrentes algo de su ecuanimidad personal y corrección aristocrática. Las parejas se besaban audazmente, seguros de que la única mujer que les veía, Casta Moral, estaba ya curada de espanto o, por lo menos, convaleciente, y desaparecían de improviso para internarse por las estancias reservadas, de donde regresaban denotando una inconfundible satisfacción (...) Las *locas de postín*, olvidándose de su alta categoría, empezaban a comportarse como *cáncanas* de arroyo.⁵⁰³

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 220-221 y 228-229

g) Referentes significativos de la homocidad de la época:

Como constructos ideológicos desde la homocidad, tanto *LLDP* como *ASETB*, contienen referencias culturales que los ligan a otros discursos cercanos y que se pueden rastrear. La jocosidad de ambas obras no tiene que hacernos creer que Retana se mantiene al margen de sus criaturas. Sabemos que el recurso de la ironía consigue tal efecto, pero Retana no es un bufón, y entre sus páginas y, en especial, en *ASETB* deja entrever, aunque sea tímidamente, que conoce a otros autores cuya ideología es parecida a la suya, e incluso se atreve a parodiar el discurso homófobo (*Diálogo antisocrático*, 1929) del doctor Gregorio Marañón, quien reacciona a lo dicho por Gide sobre el *amor griego*:

AUTORES	IDEOLOGÍAS
Oscar Wilde	El esteta decadente por antonomasia. Condenado por su homosexualidad. <i>El retrato de Dorian Gray</i> (1890).
Jean Lorrain (Paul Duval)	El escritor francés homosexual que describe los ambientes marginales de la bohemia parisina de principios de siglo. Y cuyos personajes están marcados por el <i>spleen</i> y la ambigüedad sexual (<i>Monsieur de Phocas</i> , 1901).
Madame Rachilde (Margerite Eymery)	La escritora francesa decadente y polémica que en <i>Monsieur Venus</i> (1884) crea un personaje ambiguo y transgresor.
Marcel Proust	Referente de la homosexualidad moderna y de su dificultad en plasmarla literariamente: el ideal homosexual escondido en una figura femenina (Albertine). <i>Sodoma y Gomorra</i> (1921-1922) <i>Albertina desaparecida</i> (1925), volúmenes que pertenecen a su gran obra <i>A la busca del tiempo perdido</i> .
André Gide	Que publica en 1920 <i>Corydon</i> , ensayo acerca del "amor griego". <i>Los falsos monederos</i> (1925).

Paul Morand	Escritor francés que muestra la agitación física y espiritual de los años 20, en su cosmopolitismo y ambientes nocturnos enloquecidos, gran admirador de Proust(<i>Abierto de noche</i> (1921); <i>La Europa galante</i> (1925); <i>Marcel Proust</i> (1946).
Antonio de Hoyos y Vinent	Ejemplo de esteta español, amigo de Retana, cuya vida y obra hace visible la homocidad. Retrata los ambientes marginales del Madrid de la época. Que aparece en <i>LLDP</i> con el nombre de Aurelio de Regoyos. <i>El martirio de San Sebastián</i> (1918).
Gregorio Marañón (el antidiscurso homófobo de la medicina)	<i>Diálogo antisocrático</i> ⁵⁰⁴ , 1929. La homosexualidad entendida como caso clínico, fruto del instinto sexual pervertido. Como prólogo a la edición española de <i>Corydon</i> de Gide. Antidiscurso homófobo parodiado en <i>ASETB</i> .

Veamos el fragmento de *ASETB* donde se mencionan los autores clasificados en la parrilla anterior. En él Retana también nos advierte que Nemesio Fuentepino ha leído las *noveluchas decadentes* que califica de *creaciones plumíferas de impúdicos autores* (refiriéndose a los anteriores). La justificación del carácter (perverso) de un personaje por lo que ha leído es, podríamos decir, un lugar común en Retana (a la manera de Cervantes o de Flaubert):

¡Qué lástima que aquella criatura, que era talmente un sol, fuese tan retraída y no tuviera diversión más indicada que la devoración de noveluchas decadentes, creaciones plumíferas de impúdicos autores en que se exaltara lo absurdo y lo contra natural! Nemesio amaba con pasión irrefrenable toda la literatura enfermiza importada de allende el

⁵⁰⁴ Nos parece curioso y en nuestros días disparatado que cuando en España se publican textos de autores *sospechosos* o conocidos por su ideología homo, se coloque en dichas obras unos prólogos o comentarios introductorios que rayan la homofobia. Ocurría con el prólogo (1918) nefasto de Gómez de la Serna para *El retrato de Dorian Gray* y ahora lo vemos con el prólogo de Gregorio Marañón para la obra de Gide. No se niega la importancia que las obras han tenido en Europa, pero de alguna manera se las descalifica moralmente cuando se las traduce porque proceden de una ideología *perversa* de la que no conviene hacer ningún tipo de apología. Hagamos notar también que la traducción que se hace de *Corydon* al español, la hace Julio Gómez de la Serna.

Pirineo y que en España cultivaban dos o tres literatos, más populares por su escandalosa vida privada que por sus inofensivas producciones. Rezagado de Wilde, de Rachilde y de Lorrain, admirador de Gide, de Morand y de Proust, hubiera querido poder arrastrar la existencia de cualquiera de los protagonistas de estos insignes campeones de la decadencia literaria.⁵⁰⁵

Retana se hace eco, fingiendo ser un reaccionario, de que comparte la idea que en su tiempo se tenía en España de la literatura de origen decadente (en su mayoría original de Francia) y considerada como *literatura enfermiza*. Por otra parte hace referencia a que este tipo de literatura también se cultivaba en España y se delata en el hecho (también sociológico) de que sus autores (él mismo u Hoyos y Vinent, por ejemplo) eran más conocidos por su *mala fama* que por el contenido de sus obras.

El tributo a Hoyos y Vinent, Aurelio de Regoyos en *LLDP*, el que más tarde realiza el prólogo (*Tres momentos de una vida*) para la edición de *ASETB*, como maestro y máximo referente de la homocidad española de la época, es evidente y no puede pasarse por alto:

Aurelio de Regoyos, que confesaba treinta años, conservaba un aspecto juvenil de mocetón germano, pero espiritualmente estaba envejecido por causa de sus propios excesos sentimentales. Había hecho una orgía de su corazón, que daba y quitaba con facilidad asombrosa a cuantas personas hallaba de su gusto, y su inconstancia no le permitía encontrar el ideal soñado. Su excepcional talento le había deparado el triunfo en plena juventud, y le ayudó a vencer los recelos que su alocada existencia despertaba entre esa parte de la sociedad que ostenta la categoría de sensata. **Su único defecto era estar obsesionado por la inversión sexual. Para Aurelio de Regoyos, todos los hombres,**

⁵⁰⁵ Álvaro Retana: *A Sodoma en tren botijo*, op.cit., pp. 162-163.

hasta los más irreprochables, tenían debilidades inconfesables, y en su monomanía editaba continuamente ante sus oyentes las mayores monstruosidades de alcoba, atribuyéndoselas a personas que por su conducta intachable o su avanzada edad estaban libres de cualquier sospecha.

Hemos subrayado en negrita parte de este texto porque aquí Retana, hablando de Hoyos y Vinent como si de él mismo se tratara, nos explica el porqué, la razón sociológica que explicaría la mala prensa que en la época tuvieron muchas novelas eróticas. A finales de siglo XIX y las primeras décadas del veinte, la medicina, la psiquiatría y hasta incluso la policía, creían⁵⁰⁶ que una conducta perversa en el orden sexual sólo podía ser llevada a cabo por individuos enfermos, como fruto de un carácter psicopático. Lo que chocaba y enfurecía a las mentes bienpensantes era mostrar esos mismos rasgos en personas de apariencia *normal*. Mostrar, pues, *las debilidades terribles* de los ciudadanos y ciudadanas burgueses de a pie fue algo aterrador.

La ridiculización de los discursos homófobos de la época la hace Retana en *ASETB*, cuando un personaje, Rafaelito Morenal, interpreta al revés el credo del doctor Gregorio Marañón:

Rafaelito Morenal tenía la obsesión de manifestarse invertido y experimentaba una indecible voluptuosidad cuando a su paso escuchaba en la calle exclamaciones ofensivas. Las injurias producíanle deleite y su placer más exquisito era presentir la posibilidad de una

⁵⁰⁶ Nos hacemos eco del trabajo de Judith R. WALKOWITZ en *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*, Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer (Feminismos, 25), Madrid, 1995, donde se estudia el caso de Jack El Destripador como mito y símbolo omnipresente y sangriento de la violencia contra las mujeres, y se estudia, a su vez, la relación estrecha entre peligro sexual y enfermedad que forjaron los poderosos discursos de la ley, la ciencia y la medicina en la Inglaterra victoriana.

agresión violenta. Su debilidad eran los choferes y pagaba a duro las bofetadas de los marchosos.

La lectura de algunos volúmenes del doctor Marañón, le había hecho deducir arbitrariamente que este ilustre hombre de ciencia justificaba e incluso defendía el homosexualismo, y como consecuencia de tan peregrina convicción, siempre que exponía algún principio favorable al tercer sexo se lo atribuía tranquilamente al eximio catedrático.

Baste, por último, leer un fragmento del prólogo (*Diálogo antisocrático*, 1929) que Marañón hace a la edición de *Corydon*, de André Gide, para darnos cuenta de lo que pensaba al respecto:

¡Qué quiere usted! Mi punto de vista es tan opuesto al de Corydon que no puedo escucharle con serenidad. Para mí esa edad, por lo mismo que es peligrosa por ley natural, la que debe acecharse por el pedagogo, por el padre del adolescente, para ayudarle, con un báculo viril, a trasponerla austeramente, sublimando su sexualidad indecisa y almacenándola para el porvenir en una cámara aséptica, embalsamada en fecundo cansancio físico, en maravillosas ilusiones, en una moral austera hasta los límites de la sequedad. **Lo otro, el hacer de ese tránsito peligroso un objeto sexual, es monstruoso; es comprometer la energía y la eficacia futuras del hombre.** Y no se invoque – ¡otra vez, Dios mío!- el ejemplo de la edad de Pericles y del Renacimiento. Desde entonces el mundo ha dado muchas vueltas. Sobrevive de todo aquello lo que estaba tocado con el dedo de la eternidad, la clara luz del pensamiento. **Pero ha muerto o debe morir para siempre lo que era, como fenómeno social, una llaga pestilente. Como ahora hay fraticidas sueltos, pero ya no pueden ser reyes o papas los fraticidas, así también hay casos, muchos casos, en que el instinto sexual está pervertido; pero no volverá nunca a tener este fenómeno una beligerancia social. Créalo usted** (refiriéndose a Gide); **el afirmar lo contrario y el quererlo garantizar**

con argumentos pseudocientíficos y con el encanto de un estilo capcioso, no se puede tolerar.⁵⁰⁷

En el fondo, Retana en *A Sodoma en tren botijo* nos muestra un adolescente como Nemesio Fuentepino, un auténtico Corydon indeciso en su sexualidad, como contrapunto ideológico – y beligerante- a esa mentalidad homófoba antes expuesta en las teorías de Gregorio Marañón, uno de los máximos representantes del discurso médico de la época.

3. El mito de la homosexualidad

Foucault afirma que la heterosexualidad y la homosexualidad son ajenos a la esencia de lo humano, constructos del poder para la dominación a través del sexo. Un ser humano es libre cuando aprende (aprehende) a ser sí mismo al margen de lo hetero o de lo homo, porque ambas nomenclaturas clasifican una forma de enfocar la vida. *Hay que entender la heterosexualidad como un proyecto político que las clases dominantes del siglo XIX ponen en marcha con el objetivo de uniformizar a la población y facilitar de ese modo su control. En menos de cien años, la medicina se apropia del control social de la sexualidad. Esta situación se prolonga hasta mediados del siglo XX.*⁵⁰⁸

Retana nunca afirma su condición sexual, no sale del armario (expresión anglosajona que nunca nos ha gustado) de una manera pública. No le interesa, y no por reaccionario o porque quizá tuviera miedo del que dirán. Presume a veces de llevar una vida matrimonial ordenada. Tiene un hijo de su relación con la actriz Luisa de Lerma, y se ocupa de la educación de ese hijo. Pero le gusta vestirse

⁵⁰⁷ André GIDE: *Corydon* (prólogo de Gregorio Marañón), Alianza Editorial (LB, 314), Madrid, 1982, pp. 21-22.

⁵⁰⁸ Óscar GUASCH: *op.cit.*, p. 77.

extravagante y se maquilla y se aplasta su pelo engominado, en una coquetería excesiva y provocadora. Va a las manifestaciones obreras de la República con un mono de seda azul. Cuando está en la cárcel anima a sus compañeros con juergas y canciones. Todo el mundo ya se había dado cuenta de que no era un hombre al uso. Pero sus admiradores- y detractores- sabían muy bien que lo que él *vendía* era algo muy diferente, sabían lo que él insistentemente había tratado de decirles siempre, es decir, que un hombre ambiguo era también un hombre, una nueva clase de hombre que había existido siempre, pero que ahora podía mostrarse definitivamente. Y la fuerza de Retana- de su discurso- estriba en que fue un hombre de acción, cuya única opción vital- e ideológica- fue la legítima supervivencia.

Contribuyó con *LLDP* y *ASETB* al mito de la homosexualidad pero tal vez no se lo creyó a rajatabla; después de la lectura y el análisis de *LLDP* y *ASETB*, nos damos cuenta de que se mofó de este mito a través del esperpento desacralizándolo de una manera casi definitiva. Retana no quiere ser un homosexual porque afirmar tal cosa significaba claudicar, asentir a una imposición abyecta.

Tanto la heterosexualidad como la homosexualidad son mitos para explicar y entender el deseo. La homosexualidad es un epifenómeno de la heterosexualidad y no es posible entender la una sin la otra. El mito heterosexual ha sido escrito por médicos y psiquiatras, pero el mito homosexual ha sido escrito- y lo vemos en Retana, entre tantos otros creadores- por sus protagonistas: los homosexuales. Como consecuencia de la opresión de la sociedad patriarcal. Así pues la homosexualidad hay que verla, según Óscar Guasch⁵⁰⁹, como un cuento dentro de otro cuento, un relato dentro de otro, un mito que

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 18-21.

explica otro mito. La homosexualidad es, en definitiva, al igual que la heterosexualidad, un producto de nuestra época que no puede hallarse más allá de nuestra cultura.

Esa forma de Retana de entender lo *gay* contrasta en la actualidad con los estereotipos que la cultura gay del siglo XXI mantiene: el ideal del cuerpo joven y bello (el guayabo) se ha sustituido por un desmedido culto al cuerpo masculino (musculado por el gimnasio); la *pluma*, el afeminamiento desmedido (las locas de Retana) tiene mala prensa en pos de una atildada ambigüedad de revista de moda; persiste, sin embargo, todo lo que hace referencia a la juventud y contribuye a su permanencia(cirugía estética, gimnasios, tratamientos anti-edad...). El mito del joven eterno es el mismo que preconizaba Retana. Todo lo que signifique vejez o decadencia es ignorado. Y en eso lo homosexual hoy en día está cerca de lo heterosexual, porque los hombres heterosexuales imitan formas de vestir y de estética corporal propios de los *gays*. Se ha elaborado el término *metrosexual* para designar al varón hetero que cuida su apariencia. Ya no es la *loca* o *maricon*a de Retana la que usa afeites y cremas para conservarse joven. Lo homosexual hoy en día está absorbido por lo heterosexual de una manera que no había ocurrido hasta ahora.

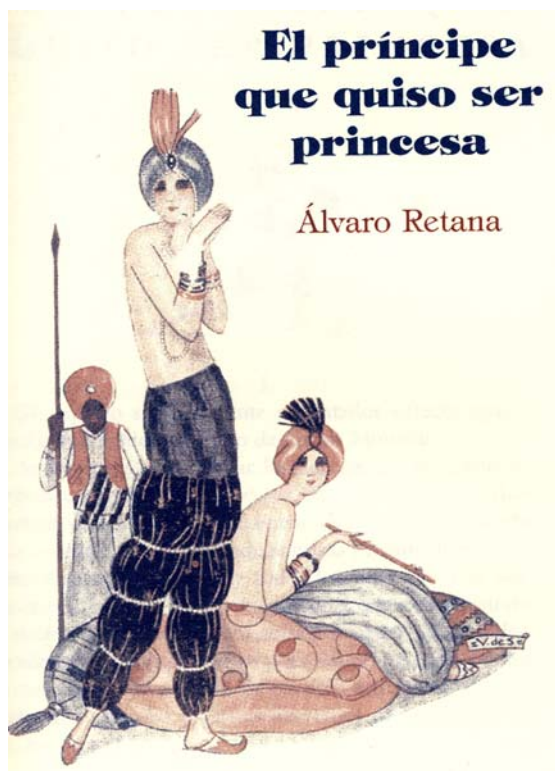
Los dos mitos se entrecruzan porque la idea actual del varón ha cambiado por su proximidad al varón *gay*. Y el varón *gay* pretende ahora más que nunca tener una imagen totalmente hetero (*la musculoca*, los que reivindican la hombría como los osos y los *hunks*, entre otros). Las locas de Retana serían en nuestros días como unos monstruos de un museo de cera, un gueto mucho más marginal dentro de un gueto que imita al hombre heterosexual; la frivolidad manifiesta sólo se queda para las *drag-queens* y algún que otro transformista. Si en la época de Retana ser homosexual tenía

un carácter perverso, decadente o subvertivo, hoy en día es algo que se considera que está de moda en las series de la televisión, o que ya se está *normalizando* en muchos sectores sociales que habían sido conservadores (la política, el ejército...).

De todas formas, el mito persiste y se reinventa constantemente.

3.1. La ley del deseo o *El príncipe que quiso ser princesa*

Donde quizás Álvaro Retana nos muestra su manera de pensar sobre la sexualidad es en el relato corto *El príncipe que quiso ser princesa*. En el personaje de **el príncipe Esplendor** se ejemplifica el



modelo de la bisexualidad humana. Es un relato de 1920, publicado en Madrid, en la editorial Rafael Caro Raggio (existe una edición de 1925/ La Novela Pasional nº 71, Madrid)

La historia de Esplendor es contada por el barón de Loisy, aristócrata francés (trasunto literario de Monsieur de Phocas, creado por Lorrain) en casa de Carlos Monreal, que

funciona como un fumadero de opio; y el cuento en cuestión tiene la atmósfera y la sensualidad de los relatos⁵¹⁰ de *Las mil y una noches*.

⁵¹⁰ Retana ya había publicado en 1915, en la biblioteca Helios de Madrid, *La noche más alegre de Scherezada*, novela corta subtitulada *Escenas de libertinaje oriental*. Este relato con igual título aparece publicado en 1919, en la casa Buigas de Barcelona, formando parte de un conjunto de tres relatos agrupados bajo el título de *El capricho de la marquesa*. En 1923, reedita este libro íntegro en la

Esplendor, que es hijo de un poderoso monarca oriental, es secuestrado por el perverso mago Kendamir y es llevado a una isla de hechiceros para saciar los malos instintos del mago. Esplendor logra escapar del poder del nigromante y se encuentra en la playa a la princesa Rosa de Plata, que ha bajado de una nube en compañía de seis esclavas. La princesa estaba castigada a permanecer en la isla porque, después de su matrimonio con el príncipe Cuerno de Oro (como veremos, el nombre del príncipe tiene su ironía), se había negado a perder su virginidad.

Esplendor y Rosa de Plata, atraídos por sus respectivas bellezas y acuciados por el deseo, hacen el amor acunados por el mar. Ambos se cuentan sus desventuras. Y cuando Rosa de Plata vuelve a ser reclamada por su padre, pasados tres días, para volver junto a su marido, ésta decide que Esplendor, disfrazado de mujer –porque una de las esclavas ha muerto del susto al haber visto a los amantes haciendo el amor-, la acompañe.

Rosa de Plata presenta al joven como la princesa Esplendorosa, víctima de los trapicheos del mago Kendamir. Rosa de Plata conviene con su marido que se case con Esplendorosa como condición a que ella vuelva a compartir su lecho conyugal, pero le impone la promesa de respetar para siempre a la princesa Esplendorosa.

La estratagema permite a Rosa de Plata gozar del príncipe cuando su marido se ausenta. Pero llega un día que Cuerno de Oro, lleno de deseo por Esplendorosa, hace el amor con esta cuando está postrada en el lecho de espaldas:

editorial Castilla de Madrid, con el nuevo título *El alma encantadora de Oriente. El príncipe que quiso ser princesa* al igual que *La noche más alegre de Scherezada*, son relatos galantes, exóticos y amorios al estilo de los cuentos modernistas basados en *Las mil y una noches* (Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., pp. 30-31).

Huyendo el príncipe Esplendor del enardecido Cuerno de Oro desgarróse la faja y, en su terrible turbación, al notar que ésta caía al suelo, no encontró mejor medio de ocultar lo que tanto le importaba ocultar, que tenderse en el lecho boca abajo, fingiendo hallarse fatigado de la resistencia opuesta a Cuerno de Oro.

Y aquello acabó de sobreexcitar totalmente al esposo de Rosa de Plata, pues por primera vez en un año de matrimonio sorprendía desnuda a la princesa Esplendorosa, si bien no era de frente, como él hubiera deseado. Pero, a pesar de contemplarla de espaldas, Cuerno de Oro bendijo al Omnipotente, que le permitía apreciar reunida en una misma criatura la nitidez de las circasianas y la carnosidad de los nubias; la corrección de las hijas de Egipto y la delicadeza de las persas; el candor asustado de las vírgenes griegas y los estremecimientos lascivos de las muchachas árabes.

(...) En la creciente angustia, el príncipe Esplendor encomendábase a Alah implorando la vuelta de Rosa de Plata, que hubiera conjurado la situación; pero cuando ésta vino ya era tarde; pues las plegarias de Esplendor no habían sido suficientes a aplacar la vehemencia del príncipe Cuerno de Oro, que encontró la manera de saciar su deseo sin faltar al juramento.

- Y menos mal – concluyó el marqués de Loisy, dando por terminado su relato- que el príncipe Cuerno de Oro no se enteró aquella noche, ni en otras sucesivas en que repitió idénticas proezas, del secreto del príncipe que quiso ser princesa, y al fin vio cumplido irrefraglamente su deseo.⁵¹¹

Un pintoresco *menage à trois* que le sirve a Retana otra vez como ejemplo válido para cuestionar los roles burgueses de lo masculino y lo femenino. Esplendor es concebido como una identidad intermedia que cohabita con un hombre y una mujer al mismo tiempo, como príncipe y princesa. La belleza del cuento es extrema y delicada. La

⁵¹¹ Álvaro RETANA y otros: *Cuentos eróticos de los locos años 20* (Selección y prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa), Clan, Madrid, 2004, pp. 163-164.

bisexualidad, parece decirnos Retana, es también posible y tiene que ver con la naturaleza de lo humano y su deseo.

Si en sus novelas *LLDP* y *ASETB* contribuye al mito de la homosexualidad, con *El príncipe que quiso ser princesa*, pone en tela de juicio la homosexualidad y la propia heterosexualidad de una manera divertida y magistral.

Álvaro Retana logra cuestionar el concepto de género y verlo como algo no tan simple como lo masculino o lo femenino. El género es una tecnología social que construye al hombre y a la mujer, que se identifica con algo que puede ser distinto a lo puramente biológico. Y después de la lectura de ese cuento oriental podríamos hacernos la pregunta – que no capciosa- de ¿qué género se esconde detrás de cada cuerpo? ¿Esplendor se comporta a través de dos géneros distintos o es un avatar en el desarrollo de la identidad? ¿Y dónde hay que colocar a Rosa de Plata y a Cuerno de Oro? La modernidad del relato es indiscutible.

VI. GÉNESIS Y CONSTRUCCIÓN DE LA NOVELA CORTA

1. Retana y las colecciones de novela corta

A través de la cronología bibliográfica de Javier Barreiro⁵¹² de las obras de Álvaro Retana, hemos cuantificado 62 novelas cortas de Álvaro Retana, datadas entre 1913 y 1933. Hemos considerado como novelas cortas todas aquellas que estaban publicadas en colecciones populares y conocidas de novela corta. La colección en la que Retana publica más es **La Novela de Hoy**⁵¹³ (que se publicó en Madrid entre 1922 y 1932, con 525 novelas), con 17 novelas. Le siguen las novelas publicadas en la **Colección Afrodita** (Madrid, Hispania, 1912-1921), con 11 novelas. **La Novela Pasional** , con 5 novelas. **Los Novelistas** (semanal, empieza en 1928), con 5 novelas. **La Novela Corta** (Madrid, 1916-1925, con 499 novelas), con 4 novelas. **La Novela de Noche** (quincenal, 1924-1926), con 3 novelas. **La Colección Pompadour** (Imprenta Clásica Española, empieza en 1921 y dura cuatro años), con 3 novelas. **La Novela de Bolsillo** (Madrid, 1914-16, unas 100 novelas), con 2 novelas. **El Cuento Nuevo**, con 2 novelas. En todas las demás colecciones que siguen, figura publicada 1 novela de Retana: **Los Trece** (semanal, con 13 números publicados en 1933), **Los Contemporáneos** (Madrid, 1909-1912, 216 novelas; y hasta 1926), **El Cuento Galante** (semanal, empieza en 1913), **La Novela Picaresca**, **La Novela Nueva**, **Los Novelistas** (semanal, empieza en 1928), **La Novela del**

⁵¹² Javier BARREIRO: *Cruces de bohemia. Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*, Unaluna, Zaragoza, 2001, pp. 114-119.

⁵¹³ La información para la datación y noticia de las colecciones de novela corta proviene de Juan Ignacio FERRERAS: *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 22), Taurus, Madrid, 1988, pp. 127-128 y de Lily LITVAK: *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1919-1936*, Taurus (Clásicos, 20), Madrid, 1994, pp. 44-51).

Ayer, de Hoy y de Mañana, La Novela Cómica (empieza en 1916), **La Novela Semanal** (Madrid, 1921-1925, 243 novelas) y **La Novela del Amor** (aparece en 1932). Hemos encontrado también una novela de Retana en **La Novela Favorita**, colección de novela corta de Barcelona (las anteriores colecciones todas eran de Madrid).

Es realmente, la anterior, una aproximación que no pretende una exactitud en el número de novelas cortas publicadas por Retana. Hemos querido solamente constatar que Álvaro Retana participó mucho en la publicación de relatos breves⁵¹⁴ en las principales colecciones de novelas cortas de la época, en un período, como hemos dicho al principio, que comprende unos veinte años.

Que quede claro, pues, que la popularidad de Álvaro Retana como escritor está relacionada directamente con la publicación de las colecciones de novela corta anteriores (que se publicaban cada semana o quincenalmente), producto de un cambio en la industria librera, acaecido a partir de los años veinte. El público de Retana es un gran público de clase media y baja que no consume los libros de las grandes editoriales, y que es heredero de aquel público que, en el siglo anterior estaba acostumbrado a la literatura de los folletines. Retana se hace famoso con algunas de sus novelas largas, es cierto, pero éstas no tenían tiradas de 400.000 ejemplares como fue el caso de *La Novela Corta* o *La Novela de Hoy*, ni tenían el precio de 30 céntimos (las novelas largas costaban 5 pesetas) como los ejemplares de novela corta. El esplendor y el ocaso del novelista coinciden asimismo con el nacimiento y la decadencia de estas publicaciones periódicas de relato breve, finales de la primera década de siglo (*La carne de tablado* es de 1918, una de sus

⁵¹⁴ Estas novelas aparecen consignadas en Javier BARREIRO: *op. cit.*, pp. 114-119.

primeras novelas largas de éxito, y una de sus últimas novelas cortas, *La vedette de los demonios* es de 1933) hasta 1936.

2. Estrategias de elaboración del relato corto

A estas alturas de nuestra investigación, nos interesa ocuparnos de nueve novelas⁵¹⁵ cortas de Retana y cuya lectura crítica nos ha dado **las claves de cómo Retana elaboraba el relato corto**. Claves que creemos comunes a la génesis y composición-construcción ficcional de sus novelas cortas. Las novelas son:

El príncipe que quiso ser princesa, La Novela Pasional, 1920. Antología de Sánchez Álvarez-Insúa.

El tesoro de los nibelungos La Novela Corta, 1922. Original.

El infierno de hielo, La Novela Corta, 1921. Original.

El veneno de la aventura, La Novela Semanal, 1924. Antología de Lily Litvak.

Flor del mal, La Novela de Hoy, 1924. Anexo facsímil de Villena.

La virtud en el pecado, La Novela de Hoy, 1924. Original.

La dama del Luxemburgo, La Novela de Hoy, 1925. Original.

La conquista del pájaro azul, La Novela de Hoy, 1925. Original.

La vedette de los demonios, La Novela del Amor, 1931. Antología de de Sánchez Álvarez-Insúa.

2. 1. Una novela corta idéntica a otra anterior. El cambio de título.

⁵¹⁵ Decidimos estudiar estas novelas después de haber hallado posibles nexos intertextuales con otras obras del autor. Fue realmente algo inesperado aunque no nos sorprendió debido a que ya sabíamos que, como creador, Retana utilizaba matrices ficcionales comunes. En el caso que nos ocupa, habrá un trasvase textual que dará pie a *nuevos textos independientes* modificados según le convenga al escritor.

Este caso curioso hace referencia al *Tesoro de los nibelungos*, de 1922, que es la misma novela que *Las "locas" de postín*, de 1918 (Editorial Hispania, Colección Afrodita). En el *nivel paratextual*, en la primera página interior (la novela no está paginada por números) se afirma que *El tesoro de los nibelungos* es "inedita", es decir, no publicada anteriormente. El título de la novela procede del título idéntico de un capítulo de la novela original (hipotexto idéntico), el capítulo IV. La estructura interna de *El tesoro de los nibelungos* es idéntica a *Las "locas de postín"* en sus nueve capítulos, con sus títulos correspondientes:

- I. ¿Amigas o amigos?
- II. ¿Ay, Jesús, cómo está el patio?
- III. Los malditos hombres.
- IV. El tesoro de los nibelungos.**
- V. Coloquio versallesco.
- VI. Pláticas de familia.
- VII. Dios los cría y ellos se juntan.
- VIII. Los rebaños de Sodoma.



IX. Un drama “modern style”

Desde el punto de vista paratextual, lo que cambia entre ambas novelas son las ilustraciones. Bradley ilustra *El tesoro de los nibelungos*, Álvaro Retana ilustra la portada de *Las “locas de postín”* (La portada de *El tesoro de los nibelungos*, lleva una foto del autor, como era costumbre de La Novela Corta). Las ilustraciones de la edición de Villena de *Las “locas de postín”* son de Antonio Juez.



Observaciones críticas:

- a) Creemos que Retana cambió los títulos tal vez por razones de censura o de autocensura: el título primigenio y el subtítulo, *Las “locas” de postín. Novela de malas costumbres aristocráticas*, podía ser posible en 1918 pero no en 1922.
- b) El segundo título, *El tesoro de los nibelungos*, representaría unas expectativas atractivas (una trama de aventuras, por ejemplo) para el lector y enmascararía su contenido auténtico: la parodia del mundo aristocrático y ocioso de los homosexuales del Madrid de principios de siglo.
- c) De ahí que, en *El tesoro de los nibelungos*, se haya suprimido el prólogo “moralizante” (*A manera de prólogo*) que había en *Las “locas de postín”*.
- d) Observar que se nos intenta “colar” una obra como **inédita** cuando en realidad no lo es. No nos extraña que en Retana ocurran estas cosas; en este sentido, es *un autor poco de fiar* desde el punto de vista del juego ficcional. Lo achacamos también al juego editorial

de La Novela Corta y a su demanda constante de textos a los autores. El lector de la época no se daría cuenta del “cambiazó”.

Tampoco creemos que Retana quisiera engañar a La Novela Corta, haciendo pasar como inédita una novela que ya había publicado cuatro años antes. Sucedió, lo más seguro, que le pedirían un texto para publicar y lo hizo con uno que ya tenía escrito. Se cambió el título (por mutuo acuerdo autor-editores) y aquí no pasa nada.

e) **La auténtica razón de peso de este *chanchullo***, y valga la expresión, es que las editoriales de novela corta pagaban muy bien a los escritores por cada novela (Entre 7.000 y 25.000 pesetas; Raquel Meller o La Argentinita cobraban⁵¹⁶, en 1924, 100.000 pesetas por contrato).

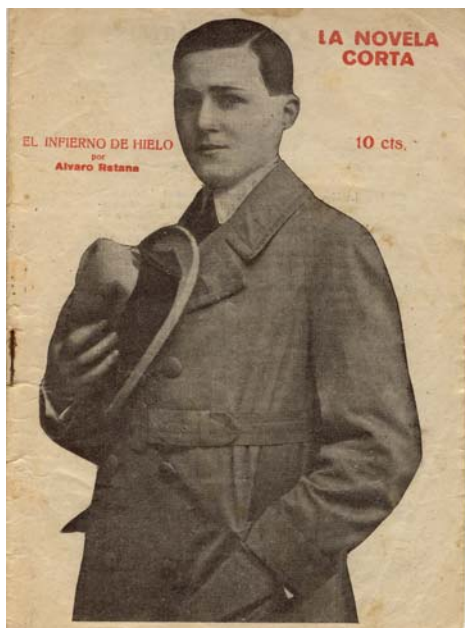
Ésta es la razón extraliteraria que inducía a los escritores, entre ellos Retana, a manipular su obra literaria anterior (las novelas largas no tenían salida en el mercado) con un nuevo *corte y pega* para elaborar novelas cortas posteriores (**José María Fernández** y Lily Litvak nos han abierto los ojos a este respecto). La Novela Corta- la revista semanal más importante y más vendida⁵¹⁷ en España desde el 15 de enero de 1916 (acabó el 13 de junio de 1925 con el número 449), por ejemplo, hacía tiradas, de algunos de sus textos, de 100.000 hasta 300.000 ejemplares, y se mantuvo constante, hasta su desaparición con tiradas de 50 y 30.000 ejemplares. Su bajo precio (inicialmente valía 5 céntimos y más tarde llegó a costar 20 céntimos) les otorgaba una gran popularidad.

2. 2. Cuando una novela corta (B) procede de la materia literaria de una novela larga anterior (A).

⁵¹⁶ José LÓPEZ RUIZ: *op. cit.*, p. 63.

⁵¹⁷ Lily LITVAK: *Antología de la novela corta, op. cit.*, pp. 45-46.

Ésta, hemos observado, es la estrategia ficcional de construcción de novela corta más común en Retana en tres de las novelas analizadas. Y que demuestra la intertextualidad o *autointertextualidad* (*autoplagio*) que se genera entre ellas. Veamos sus variantes:



2. 2. 1. Selección de segmentos del eje sintagmático (trama, descripciones...) de A para elaborar B. A se simplifica o reduce.

En este caso nos referimos a la novela corta *El infierno de hielo* (1921), publicada en *La Novela Corta*. En nuestra investigación, el haber conseguido esta novela original en Barcelona

recientemente nos ha solucionado un problema que nos había surgido en el capítulo IV en torno al concepto (acuñado por nosotros) de la “matriz ficcional”.

Habíamos detectado que existía **un fenómeno de intertextualidad** entre la novela larga *Mi alma desnuda* (Hispania, 1924) y otra novela (no tan larga pero no de las características de la novela corta) llamada *El demonio de la sensualidad* (sin fecha y publicada en México por Ediciones Pompadour). Ocurría que el capítulo XV de *MAD* presentaba a un personaje femenino (Astartea) y su entorno más inmediato, que era uno de los actantes centrales (con el mismo nombre y circunstancia temática) a través del cual se desarrollaba toda la trama de *El demonio de la sensualidad*.

El problema estaba en la falta de fecha de *EDDLS*, y que el estado de conservación de la obra y su portada nos hacían pensar en una publicación de los años 50; debido a ello nuestras conclusiones (hipótesis de trabajo) fueron las siguientes:

- 1) Afirmábamos la posibilidad de que *El diablo de la sensualidad* era el producto de una ampliación de la trama y de la estructura actancial (personajes) del capítulo XV de *Mi alma desnuda*.
- 2) Aventurábamos la posibilidad⁵¹⁸ de que Retana hubiese escrito *El demonio de la sensualidad* con anterioridad o simultáneamente a *Mi alma desnuda*, habiendo reinterpretado la primera en un sólo capítulo de la segunda.
- 3) Acabábamos diciendo que ambas novelas compartían una misma materia literaria, **el relato de la perversa Astartea**. Que ya en *MAD* es un relato independiente a la trama general de la obra, como historia contada por el narrador homodiegético-intradiegético (Retana-Heredia) que se lo cuenta a otro personaje (Alberto) como si fuera un cuento.

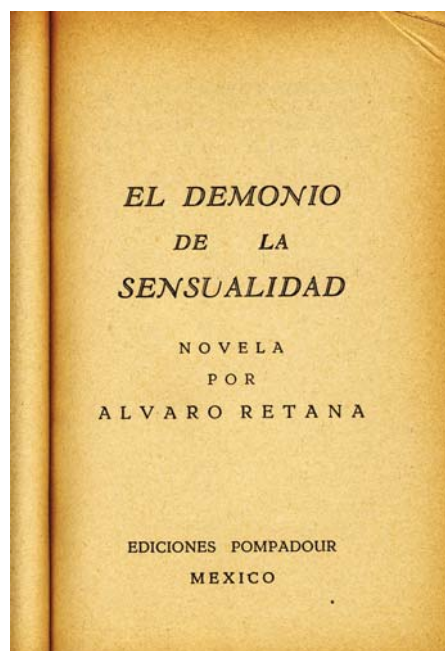
⁵¹⁸ Retana es un auténtico *escapista* (o un gran *farsante*) en todo momento y genera confusiones voluntarias o involuntarias para el crítico, porque nunca hay que fiarse de lo que afirma, y menos dentro de sus novelas, aunque haga referencia (supuestamente) directa a sus propias obras. En la lectura de *Mi alma desnuda*, se generó nuestra confusión sobre la fecha probable (nuestra edición mexicana no tenía fecha) de *El demonio de la sensualidad*, antes de haber datado el libro en la cronología de Javier Barreiro. Retana en *MAD* había colocado íntegro, en el capítulo XIV, el prólogo de *El demonio de la sensualidad*, dedicado a su amiga la cupletista Antonia de Cachavera, también personaje de *MAD*. En este mismo capítulo, el narrador (Heredia) anuncia a sus amigos que la publicación de *El demonio de la sensualidad* es inminente en Madrid. Esta *falsa* idea nos había hecho pensar que *EDDLS* podía ser contemporánea o posterior a *MAD*. Dimos ingenuamente demasiado crédito a Retana. Y a pesar de que *MAD* tenga fecha de 1923, en ningún momento de la obra se hace referencia a ella, porque trata de hechos cronológicamente anteriores (pasado reciente). Cuando posteriormente adquirimos *El infierno de hielo* (1921), la cosa se complicó todavía más, al ver que se volvía a tratar la historia de Astartea. El sentido común, la cronología de Barreiro, los fenómenos de *auto*-intertextualidad (Retana se copia, se versiona y se fragmenta a sí mismo) y el hecho de asimilar –definitivamente– lo liante que puede ser Retana relacionando la ficción con la realidad (siempre *ad nauseam*), han puesto fin al problema.

Y, como rectificar es de sabios, gracias a *El infierno de hielo* de 1921, hemos, por fin, *desfecho el entuerto* que se nos planteaba anteriormente. Vamos a aportar los datos que han solucionado nuestra investigación:

1) *El infierno de hielo* vuelve a tratar sobre la materia literaria de la **historia de Astartea y su mundo decadente**.

2) Nos hemos dado cuenta de que existen fragmentos en *El infierno de hielo* exactamente iguales a los de *El diablo de la sensualidad* (descripciones de personajes (Astartea, Carmina y Totó; el ambiente de la casa de Astartea) y un diálogo (entre Totó y José Luis Romero de las Torres, protagonista).

3) Hemos consultado una lista de obras de Álvaro Retana (datadas cronológicamente por Javier Barreiro), en las que aparece la



primera edición de *El demonio de la sensualidad* (Imprenta Clásica Española, Colección Pompadour, Madrid, 1921) como anterior, por orden cronológico, a *El infierno de hielo* (La Novela Corta, Madrid, 1921). La edición que nosotros tenemos de la Editorial Pompadour de México ha de ser muy posterior (años 50, y no observada por Javier Barreiro en su cronología de obras de Retana; Villena tampoco conoce *El demonio de la sensualidad*, o *El infierno de hielo*, a pesar de dar noticia sobre MAD).

4) En *El diablo de la sensualidad* hay un capítulo (V) llamado *El infierno de hielo*.

5) El capítulo XV de *MAD* es una idéntica transcripción de *El infierno de hielo*. La única diferencia es el cambio de focalización o punto de



vista narrativo:

a) *El infierno de hielo* está narrado en tercera persona sobre el encuentro de Alberto Reyna (personaje protagonista) con Astartea.

b) El relato sobre Astartea de *MAD* es contado por Ricardo Heredia en primera persona, como un suceso-aventura que le sucedió en el pasado (en *El demonio de la sensualidad* es otro personaje protagonista, un joven estudiante

llamado José Luis Romero de las Torres⁵¹⁹ quien tiene el encuentro con Astartea; la novela está narrada en tercera persona).

Estas pruebas nos hacen concluir que la historia primera (hipotexto) es *El diablo de la sensualidad*, del cual Retana elaboró posteriormente para La Novela Corta *El infierno de hielo* (y ésta se insertó- a la manera cervantina- como el capítulo XV de *MAD*, en 1924) Y, como sucedía con *El tesoro de los nibelungos*, se afirma de *El infierno de hielo*, en el nivel paratextual, que es una novela “inedita”. Inédita lo es en la medida que no es un calco exacto de *El diablo de la sensualidad*, pero sí se basa en su materia ficcional.

⁵¹⁹ Este personaje aparece con el mismo nombre en la novela *La señorita perversidad. Novela Alegre*, Col. Hispania, Madrid, 1921. Colocada por Javier Barreiro como anterior a *El diablo de la sensualidad*. Ambas novelas comparten un mismo tipo de personaje, el estudiante de provincias que se inicia sexualmente en la capital.

Por último, hemos de señalar que siete páginas (que forman el capítulo VIII) de *El infierno de hielo* (tiene 30 sin numerar) son un resumen de lo que en los capítulos IV, VI, VIII, XI, XVI y XVIII de *Là-bas* de Huysmans, cuenta Durtal a su amigo Des Hermies, sobre Gilles de Rais. La obra de Huysmans es otro hipotexto a tener en cuenta en la elaboración de “la materia de Astartea” (recordemos que vive obsesionada por el mariscal francés y tiene su casa decorada como el castillo de Tiffauges). Volvemos a constatar que Retana es un gran lector de la novela decadente del XIX. Astartea tiene un ejemplar de *Allá lejos*:

El joven novelista conocía perfectamente la historia del mariscal, maravillosamente narrada por Huysmans en su célebre novela “Allá lejos”, una de las más admiradas en el mundo, y que Astartea tenía sobre una mesita encuadernada en pergamino con una portada obscena...⁵²⁰

2. 3. Aprovechar una estructura actancial (unos personajes ligados a un ambiente) de A para elaborar B como relato independiente.

*El veneno de la aventura*⁵²¹ (B), 1924, y *El crepúsculo de las diosas* (A), 1919. *ECDLD* es una novela compleja en su eje sintagmático: tiene su Historia Marco (la de la divina Mabel) con su tema y conflicto propios, pero, además, existen diferentes grupos de personajes ligados (estructura actancial) a un tema y conflicto determinados, diferentes de los de la Historia Marco. Estos personajes suelen ocupar capítulos propios dentro de la estructura

⁵²⁰ Álvaro RETANA: *El infierno de hielo*, La Novela Corta, nº 314, Año IV, Madrid, Dic. 1921, p. 21(sin numerar).

⁵²¹ Señalamos que el estudio del proceso de ficcionalidad de *El veneno de la aventura* va a ser nuestro **modelo** paradigmático en el estudio de cómo Álvaro Retana construye la novela corta que no es original.

general de la obra. El narrador no siempre nos está contando cosas sobre la protagonista principal. Es, en este sentido, *ECDLD* una novela coral, de personajes, *una pequeña Colmena*.

El resultado B no tiene ya nada que ver con la Historia Marco de A; en B no se habla de la divina Mabel, la protagonista de A, sólo importa el conflicto de Guadalupe Montoya. Esta estrategia ficcional es distinta de la que tratábamos en el punto 2. 1.1: recordemos que la “historia de Astartea” era común a A y B (y a B’, como se explica luego en el punto 3, líneas más abajo).

Guadalupe Montoya, una ex cancionista, y su mundo pertenecen a uno de esos grupos de personajes y constituyen **la estructura actancial más importante de *ECDLD***, ligada a una subtrama, a un subtema y a otro conflicto, de la cual surge *El veneno de la aventura*. Veamos cómo Retana consigue *componer* esa novela corta (B).

2. 3. 1. Argumento de esta estructura actancial:

Guadalupe Montoya es una artista – ex cancionetista- que vive retirada del mundo del espectáculo al cuidado de sus hijos, Pura y Julito- fruto de dos relaciones diferentes. Había sido muy famosa pero, en el punto más álgido de su éxito, decidió abandonar el mundo de la farándula, ya que así, según ella, se la recordaría mejor. Vive en Barcelona dedicada al ocio (es lectora de Hoyos y Vinent y “El Caballero Audaz”; va a la playa con sus hijos...); tiene un protector oficial en el empresario del teatro Hispania, Hilario Verdaguer, que pretende casarse con ella, y mantiene, además, una apasionada y tormentosa relación con Jacinto Morales, primer actor del teatro Hispania, a expensas de Hilario Verdaguer. Jacinto Morales es un libertino, bisexual, que juega con el afecto de la Montoya. La solución al conflicto entre los dos se produce cuando Montoya- mujer de arrestos- decide acabar súbitamente con Morales

(le estampa una sonora bofetada), porque no soporta sus escarceos amorosos con amigos y artistas.

2. 3. 2. La materia literaria que Retana aprovecha de *El crepúsculo de las diosas* y de *Mi alma desnuda*:

<i>EVDLA</i> (1924) (novela corta)	<i>ECDLD</i> (1919) (novela larga)	<i>MAD</i> (1923) (novela larga)
Capítulos	Fragmentos y capítulos	Fragmentos y capítulos
I	IV (III), pp. 255-258 IV (I), pp. 78, 79-82 I (II), pp: 118-119 117-118	
II	III (III), pp: 228-234 234-236 244-245 245-247	
III	III (III), pp: 247 251-253	VI, pp. 79-81 VII, p. 115
IV	II (I), pp. 119-122	
V	I (II), pp. 114/116 IV (II), pp: 177-178 179 (R) 180 190-191(R)	
VI	IV (III), pp. 259-268 (literal) 12 páginas.	

Retana copia, con ligeras modificaciones, unas 57 páginas de *El crepúsculo de las diosas* y 3 páginas de *Mi alma desnuda*. Si una novela corta tenía aproximadamente entre 30 y 70 páginas, no tuvo ningún problema en elaborar *El veneno de la aventura*.

Veamos cuál era **la estructura interna de *El crepúsculo de las diosas*** (señalamos en negrita los capítulos y fragmentos que han servido para la versión de la novela corta, y con un asterisco aquellos capítulos más utilizados).

Primera Parte:

I. Su majestad “el rey de la Tecla”

II. La “divina Mabel”

III. El reino de las elegancias

IV. En los dominios de Eros

V. Los encantos del “foyer”

Segunda Parte

I. Sirenas y tritones

II. Accidentada historia de una “patinette”

III. La mágica prodigiosa

IV. La balsa de aceite

Tercera parte

I. El templo de la diosa Euterpe

II. El secreto de una casa “bien”

*** III. Una tarde de verano sin sueño**

*** IV. El amor que huye (copiado en su totalidad para formar el capítulo VI y último de *El veneno de la aventura*).**

V. Sol de la tarde

2. 3. 3. Análisis de los procedimientos ficcionales que se utilizan para crear la novela corta *El veneno de la aventura*:

1) El título de la obra “el veneno de la aventura” procede de una idea que define al personaje Jacinto Morales sobre su concepto de la vida o la existencia:

Sin embargo, aquel amor fogoso e insaciable que el primer actor del teatro Hispania patentizó a la querida de su empresario en los primeros meses de relaciones empezaba a enfriarse, porque el discípulo de Talía estaba devorado por **el veneno de la aventura**.⁵²²

2) Retana adapta o suprime de cualquier fragmento o capítulo lo que le conviene para que tenga sentido en la nueva estructura novelesca. El orden lo hemos descrito anteriormente. Organiza, pues, su particular *puzzle*. A veces, los cambios que el autor realiza podrían pasar desapercibidos, sin una lectura atenta de ambas obras:

Ejemplo texto 1 (ECDLD, p. 116):

Mientras Guadalupe recomponía su *toilette* en la caseta y recogía su sombrilla para sentarse sobre la arena a leer una novela de Antonio Hoyos o de **Felipe Trigo**, Pura, Susana y Julio correteaban por la playa, desafiando las miradas más ecuanímes, con el balanceo de las caderas y sus sonrisas alentadoras

Ejemplo texto 2 (EVDLA, p. 268):

Mientras Guadalupe recomponía su *toilette* en la caseta y recogía su sombrilla para sentarse sobre la arena a leer una novela de Antonio Hoyos o “**El Caballero Audaz**”, Pura, Susana y Julio correteaban por la playa, desafiando las miradas más ecuanímes, con el balanceo de las caderas y sus sonrisas alentadoras.

Los dos textos son exactos, lo único que cambia es uno de los autores que Guadalupe le gusta leer (Felipe Trigo/”El Caballero

⁵²² Antología de Lily LITVAK: *op. cit.*, p. 251.

Audaz”). Parece que Retana haya querido cambiar a Felipe Trigo por uno de los autores de novela corta más populares de la época y seguramente mucho más conocido por el gran público. Creemos que esta es una buena razón de peso para este leve cambio- pero significativo- entre las dos obras.

a) Escribe pequeños (y nuevos) **segmentos de engarce** de ilación para dar sentido a la trama. Esto ocurre, por ejemplo, al principio de la novela, en el capítulo I, (pelea entre Guadalupe y Jacinto Morales) para poder centrar la historia tormentosa de amor entre la ex cancionista y el actor libertino, que se va a contar en *El veneno de la aventura* (que, por cierto, es un adelanto, casi una *prolepsis*, de lo que ocurrirá al final de la novela, que se acaba con una bofetada de la Montoya a Alberto, que supone el final de su relación):

Ejemplo texto de EVDLA (no existente en ECDLD), pp. 245-246:

I

- ¡Guadalupe, no me calientes, que te atizo!
- ¡Tú qué vas a atizar, si eres un blanco!
- ¿Tú a mí? ¡Bocón! ¡Que te crees tú eso!

Y terminó el diálogo. Pero empezó una acción que hizo temer a los vecinos de la casa por la seguridad del edificio.

Primero sonaron dos bofetadas como dos cañonazos, y después unos alaridos desgarradores, mezclados con exclamaciones que ofendían a la Corte celestial, y como si aquello hubiera sido el modo más cancilleresco de romper las hostilidades, oyóse el ruido de dos cuerpos acometiéndose con furibundo ardor y un estrépito de muebles, platos y botellas estrellándose en el suelo.

Los golpes y los gritos, amenizados con carreras por la estancia, sucedíanse con una grandiosidad que infundía pavor, haciendo oscilar la lámpara y los cuadros; pero al cabo de un cuarto de hora de accidentada contienda, cuando el comedor quedó transformado en una reproducción de las regiones devastadas de Monte Arruit, cesó todo ardor bélico, todo alarmante ruido y escuchóse

únicamente el suspiro entrecortado y tranquilizador de ambas partes beligerantes, que firmaban sobre la alfombra el armisticio de una estrecha y expresiva unión.

- ¡Nene, chulón, me estás matando!
- ¡Vida, me vuelves loco!
- ¡Si no fueses tan fiera!
- ¡Pero si tú tienes la culpa, Guadalupe!
- ¡Júrame que, a pesar de todo, me quieres más que a nadie!
- ¡Mujer!, ¿no lo estás viendo?
- ¡Ay! ¡Qué dichosa soy!

Y, a lo largo de la obra, aunque poquísimas veces, va creando, siempre que le conviene, pequeños nexos de engarce. O también suprime aquello que no le interesa (las descripciones (retratos) de los hijos de la Montoya y sus andanzas eróticas).

b) Cambia alguna localización, aunque mantiene las del texto original (la playa de San Sebastián, el Turó-Park, el domicilio de la Montoya).

c) Copia literalmente lo que hace referencia a la narración y a la descripción (retrato de personajes principales, circunstancias biográficas, narración del conflicto). El texto siguiente referente a la magnífica descripción del personaje de Guadalupe Montoya es común a *ECDLD* y a *EVDLA*. Retana retrata a la ex cantonista en el capítulo I de *EVDLA*, después del primer engarce de la trama de la novela (pp. 246 y 247 de la edición de Litvak) . Ese mismo retrato aparece en el capítulo IV, de la tercera parte de *ECDLD* (pp. 255-257) :

Ejemplo: texto de descripción (retrato femenino) común:

Ojos negros y avasalladores, gachonamente entornados, más relampagueantes bajo el casco rizado de una cabellera de ébano; labios golosos, nariz aguileña y dientes purísimos, eran los principales encantos del rostro; en cuanto al cuerpo, revestía plasticidad inusitada con los senos erguidos, la cintura flexible, las caderas hinchadas como un ánfora y las piernas estatuarias. Guadalupe pudiera haber servido maravillosamente para encarnar la diosa de la Voluptuosidad, porque era impetuosa y delicada, y en sus menores movimientos adivinábase a la criatura inflamada de lujuria. Era una ninfa soñadora y morena que parecía creada por Júpiter para incendiar de pasión a los faunos con la fastuosidad de sus encantos.

Por su hermosura perezosa de bayadera oriental, Guadalupe Montoya vio rendidos ante ella a numerosos ciudadanos, que retribuyeron generosamente las complacencias de la cordobesa. Porque, eso sí, la joven siempre procuraba armonizar los delirios del corazón con las necesidades económicas. Tuvo incontables pretendientes, a cual más rozagante; pero antes que al físico de sus admiradores atendió a interesarse por la importancia de sus carteras. Había sido amada y deseada con todas las vehemencias y los arrebatos de un ansia turbulenta, y ella tuvo también épocas en que se reconoció íntimamente como la más dichosa de las amadoras. Cuantos hombres pretendió esclavizar cayeron en las redes de su hermosura y de su simpatía, y sólo le faltó un trono para poderse titular reina de las mujeres codiciadas.

Al dedicarse a cancionista, encontró en el público una acogida idólatra, y hasta el momento de su retirada pudo vanagloriarse de ser una de las artistas predilectas de España entera.

d) Los cambios también se producen en el **ámbito del diálogo**, pero sólo en los interlocutores (se mantiene el diálogo literal con respecto a *ECDLD*, pero este diálogo se efectúa habiendo variado la narración, algún actante y la localización):

Ejemplo: texto 1 (*ECDLD*, pp. 176-178) (diálogo en el teatro Hispania entre Rosita Albornoz (cupletista y actriz) y Catalina Fargas (primera actriz):

Rosita Albornoz abría su pecho incautamente a **Catalina Fargas** y se llevaba las manos a la cabeza para ahuecar los paraísos del sombrero y para que la todavía joven primera actriz del teatro Hispania se deslumbrase con los resplandores de la coruscante pedrería, regalo de Piquer.

- Créame usted, **Rosita** – aseguró **la Fargas**-. Yo la felicito por la suerte que ha tenido encontrando a Piquer. Usted es una muchacha que desentonaba en las Variedades, y en el género dramático tampoco hubiera usted alcanzado renombre(...)

Luego, después de retocarse el sombreado de los ojos, la inmensa **Catalina** prosiguió:

- Feliz usted que ha resuelto su vida y ve su porvenir asegurado. En cambio a mí, ¿de qué me sirve ser la más completa y aplaudida de las actrices del siglo veinte si no dispongo de otro capital que mi trabajo? Ciertamente que tengo la satisfacción de ser idolatrada por un genio de la literatura contemporánea como Gorgonio; pero me voy persuadiendo de que, dadas las exigencias de los tiempos actuales, más valiera que tuviese menos talento y más pesetas. Y eso que no tengo ninguna queja de él. Es un hombre que me ama fervientemente y que procura satisfacer mis menores caprichos. Ya ve usted, ahora mismo, al enterarse de que estaba muerta de debilidad, acaba de enviar al botones por un rosbif con patatas; pero, **Rosita**, francamente, hay momentos en que envidio a esas bribonas que tienen un amante poderoso. Me saca de quicio ver que haya muchachas vulgarísimas cubiertas de brillantes, y en cambio yo, que soy una de las mejores actrices de Europa, tenga que contentarme con unos pendientes de setenta duros. En fin, no quiero seguir hablando, porque en cuanto hago bilis se me descompone el timbre de voz.

Ejemplo: texto 2 (EVDLA, pp. 269-270) (diálogo en la playa de San Sebastián entre Guadalupe Montoya y Catalina Fargas):

Aquella mañana, el comediante presentóse en la playa acompañado del favorito de turno, un muchacho madrileño llamado Aurelio Salazar, cazado misteriosamente en una de las excursiones del artista por el paseo de Colón. Iba a acercarse con Aurelio a **Guadalupe**; pero le contuvo advertir que ésta se hallaba en compañía de **Catalina Fargas**, la primera actriz del teatro

Hispania, y que en tono tan lacrimoso como el que empleaba en escena confesaba a la ex cancionista:

- Feliz usted que ha resuelto su vida y ve su porvenir asegurado. En cambio a mí, ¿de qué me sirve ser la más completa y aplaudida de las actrices del siglo veinte si no dispongo de otro capital que mi trabajo? Ciertamente tengo la satisfacción de ser idolatrada por un genio de la literatura contemporánea como Gorgonio; pero me voy persuadiendo de que, dadas las exigencias de los tiempos actuales, más valiera que tuviese menos talento y más pesetas. Y eso que no tengo ninguna queja de él. Es un hombre que me ama fervientemente y que procura satisfacer mis menores caprichos. Ya ve usted, ahora mismo, **antes de salir de casa**, al enterarse de que estaba muerta de debilidad, **quiso** enviar al botones por un rosbif con patatas; pero, **Guadalupe**, francamente, hay momentos en que envidio a esas bribonas que tienen un amante poderoso. Me saca de quicio ver que haya muchachas vulgarísimas cubiertas de brillantes, y en cambio yo, que soy una de las mejores actrices de Europa, tenga que contentarme con unos pendientes de setenta duros. En fin, no quiero seguir hablando, porque en cuanto hago bilis se me descompone el timbre de voz.

Hemos señalado en negrita las situaciones diferentes entre ambas novelas y el cambio de interlocutora (**Rosita/Guadalupe**), y en letra normal el mismo diálogo repetido en boca de **Catalina Fargas**.

e) No aporta prácticamente personajes nuevos: aparece un amigo de Julio Morales, Salazar que no aparecía en la novela larga. Se mantienen otros- que era imposible obviar en la nueva versión- como Panchita Mínguez (cupletista a quien Morales tira los trastos), Catalina Fargas, actriz del teatro Hispania, Carlos Urgellés, compañero de correrías de Julio Morales).

f) Retana ha suprimido el tono erótico que esta estructura actancial tenía en *ECDLD*; desaparecen las aventuras erótico perversas de los hijos de la Montoya con Susanita Trucharte (personaje de *ECDLD*, que no aparece en *EVDLA*). Recordemos que la novela es de 1924, y ya estamos en plena Dictadura de Primo de Rivera.

g) Se mantiene el conflicto entre Montoya- Morales.

h) Se han copiado unas páginas de la novela *Mi alma desnuda* (1923), de sus capítulos VI y VII. Son parlamentos puestos en boca de Jacinto Morales (sobre *el Don Juan Ambiguo*, y la homofobia hacia personajes afeminados), que en *MAD* verbalizaba el personaje Santiago Vilar, un poeta bohemio libertino. En *MAD* , Vilar criticaba un modisto afeminado; en *EVDLA*, Morales critica a un “imitador” de estrellas (esta situación, como las páginas de *MAD*, no existen en *ECDLD*); en esta traslación de *MAD* a *EVDLA* los diálogos son iguales pero han cambiado los interlocutores (En *MAD* dialogan tres personajes: Álvaro Retana (narrador en 1ª persona), Santiago Vilar y Antonia de Cachavera, y en *EVDLA* platican sólo Jacinto Morales y Carlos Urgellés:

Ejemplo: texto 1 (*MAD*, p. 115):

Conteniendo la risa, dijimos al modisto que volveríamos otra tarde a traerle figurines de capricho para unas fantasías que pensaba estrenar Antonia, y a nuestra salida del taller del modisto-bailarín decretó Santiago Vilar:

- Estos degenerados, que sienten la invencible necesidad de vestirse públicamente de mujer y que utilizan el arte como un pretexto para justificar sus aficiones, son los que desacreditan el vicio. Las aberraciones elegantes y decorativas, discretamente disimuladas, merecen el respeto de la gente, porque no ponen en la vida una nota **ridícula**. Lo lamentable es la inversión cómica y anticuada de estos supervivientes de Sodoma, que viven esclavos de la burla que les jugó la naturaleza. Si este hombre, que debió nacer hembra, tuviese talento, no perdería ante la sociedad el prestigio a que obliga el sexo, y trataría dignamente, de hacerse perdonar, observando una conducta **recatada**.

- Todo el mundo no está obligado a pensar como tú- **refutó Cachavera**.

- **Tiene usted razón- dijo Vilar-**. En el fondo, quizás deplora él, más que nadie su deficiencia en el orden **sexual**.

- ¿Deficiencia?- **repetí yo** , extrañado.

- Sí, deficiencia – afirmó **Santiago**-. El hombre a quien no le gustan las mujeres es tan deficiente como la mujer a quien no le gustan los hombres.

- Entonces- **interrumpió Antonia**-, el hombre a quien le gustan las mujeres es **para usted** tan perfecto como la mujer a quien le gustan los hombres.

- Nada de eso – opuso **Santiago**-. Eso representa la normalidad, el equilibrio, lo razonable. La perfección está en las personas que **hacemos** “a pluma y a pelo”. La sensibilidad erótica más refinada es la que puede vibrar indistintamente con uno y otro sexo.

Ejemplo: texto 2 (EVDLA, pp. 259-260):

Aquella noche la concurrencia del Edén-Royal había aumentado considerablemente, por causa del debut de un transformista, imitador de estrellas, que, ataviado con un recargamiento de terrible mal gusto, evolucionaba por el escenario con grotescos ademanes, que a él se le antojarían muy femeninos, pero que hicieron exclamar a Jacinto:

- Estos degenerados, que sienten la invencible necesidad de vestirse públicamente de mujer y que utilizan el arte como un pretexto para justificar sus aficiones, son los que desacreditan el vicio. Estos tipos debiéramos matarlos, no por su perversión sexual, sino porque son ridículos. Las aberraciones elegantes y decorativas, discretamente disimuladas, merecen el respeto de la gente, porque no ponen en la vida una nota **discordante**. Lo lamentable es la inversión cómica y anticuada de estos supervivientes de Sodoma, que viven esclavos de la burla que les jugó la naturaleza. Si este hombre, que debió nacer hembra, tuviese talento, no perdería ante la sociedad el prestigio a que obliga el sexo, y trataría dignamente, de hacerse perdonar, observando una conducta **equivoca**.

- Todo el mundo no está obligado a pensar como tú- **observó Carlos Urgellés**.

- Tienes razón – **contestó Jacinto Morales**-. En el fondo, quizás deplore él, más que nadie su deficiencia en el orden **sensual**.

- ¿Deficiencia?- **repitió Carlos** , extrañado.

- Sí, deficiencia – afirmó **el comediante**-. El hombre a quien no le gustan las mujeres es tan deficiente como la mujer a quien no le gustan los hombres.

- Entonces- **dijo Carlos**-, el hombre a quien le gustan las mujeres es **para ti** tan perfecto como la mujer a quien le gustan los hombres.

- Nada de eso – **opuso Morales**-. Eso representa la normalidad, el equilibrio, lo razonable. La perfección está en las personas que **hacen** “a pluma y a pelo”. La sensibilidad erótica más refinada es la de quienes pueden vibrar indistintamente con uno y otro sexo.

Hemos colocado en negrita los fragmentos diferentes en ambas novelas, y las ligeras variaciones en el texto copiado.

i) *El veneno de la aventura* acaba igual que lo hace el desenlace de la *estructura actancial* de Guadalupe Montoya en *El crepúsculo de las diosas*, es decir, el capítulo IV de la tercera parte de *ECDLD* (El amor que huye), copiado literalmente para construir el último capítulo (VI) de *EVDLA*.

3) La estructura novelesca resultante queda bien trabada en su planteamiento, nudo y desenlace.

2. 4. Otro ejemplo de B procedente de A:

Mi novio y mi novia procedente íntegramente de *Mi alma desnuda*. Aprovecha la estructura actancial de los hermanos Moliner (Roberto y Graciela). Esta estructura actancial está muy trabada⁵²³ con la historia marco de *Mi alma desnuda*, es decir, que, desde un primer momento, pertenece a ella. La otra estructura actancial de *Mi alma desnuda* que, en menor medida, forma parte de la historia marco es “las amistades de Retana en Barcelona (Santiago Vilar) y el mundo de las variedades (Antonia de Cachavera)”.

No hemos tenido la posibilidad de conseguir *Mi novia y mi novio*, pero poseemos el comentario de la trama por parte de Alberto Mira (a pesar de que éste no la relaciona con *Mi alma desnuda* en ningún

⁵²³ Mucho más que la estructura actancial de “Guadalupe Montoya y entorno” en *El crepúsculo de las diosas*.

momento), y coincide sobremanera con la trama actancial de “los hermanos Moliner” que habíamos leído en *Mi alma desnuda*. Y podemos afirmar, a través del sentido común, que Retana ha construido *Mi alma desnuda* con el mismo procedimiento ficcional de “recortar y engarzar” que utilizó al componer *El veneno de la aventura*. *Mi novia y mi novio* procedería de la segmentación, copia y engarce de la siguiente parte (nueve capítulos) de la estructura general de *Mi alma desnuda* (que tiene XVI capítulos):

COMPOSICIÓN DE <i>MI NOVIA Y MI NOVIO</i>	
<i>Mi alma desnuda</i> (capítulos)	Estructura actancial de “los hermanos Moliner”
I y II	Encuentro y relación de Álvaro Retana con la familia Moliner: En el tren de Madrid a Barcelona, Álvaro Retana conoce a Alberto Moliner, admirador del novelista, que viaja con su madre y hermana. Retana al ser identificado por Roberto, niega que sea el famoso novelista y dice que se llama Rafael Heredia. Roberto es el prototipo del adolescente depravado, un guayabo de 16 años. Retana se hace amigo de la madre (cantante de ópera casada con un empresario catalán) y hermana. Roberto es como un personaje de sus novelas; el novelista le hace de hermano mayor.
VIII	El novelista, como Rafael Heredia, vuelve a establecer contacto con Tito y Graciela con aprobación de la madre. Les acompaña en sus salidas por Barcelona. Producen un equilibrio en él. Son su <i>novio</i> y su <i>novia</i> . Se siente satisfecho de esa amistad.
X y XI	La madre de los Moliner considera al novelista como un miembro de la familia y una buena influencia para sus hijos. Heredia quiere que Roberto Moliner corrija su vida, que va por mal camino a causa de sus lecturas y de una educación descuidada. Roberto le dice que va a cambiar.

XIII y XIV	Roberto Moliner descubre la auténtica identidad de su amigo. El novelista se justifica diciéndole que, con su amistad y la de su hermana, ha logrado olvidarse de su mala fama. Le dice a Roberto que mantenga ese secreto. Retana se impone salvar al joven, pero éste le acosa para que sea su amante.
XV	El novelista cuenta, para moralizarle, a Alberto la historia de la depravada Astartea.
XVI	Se enfría la relación con Tito Moliner. Se despide de los hermanos y su madre. Meses después, Graciela, convertida en estrella del cuplé y amante de un aristócrata, le cuenta la muerte de sus padres en un accidente de coche y la muerte de su hermano en la cárcel.

La trama de *Mi novia y mi novio* es la siguiente:

Mientras reflexiona (...) sobre las miserias de un estatus de superestrella de la literatura durante un trayecto en tren hacia Barcelona; Retana (el protagonista aparece con el nombre del escritor) es reconocido por un hermoso muchacho de dieciséis años, de un rubio helénico y de formas una vez más comparables a las del ínclito (y ubicuo) Antínoo. Hastiado de la fama fácil(...) Su intención será escapar de la imagen pública de pontífice de la depravación e iniciar una relación de amistad “pura” con el efebo. Pero, alarmado, comprueba que el muchacho está a punto de caer en las garras del vicio y que, pese a su juventud, sabe demasiado sobre lo peor de la vida: hijo de una frívola cantante brasileña, ha pasado la Núñez viajando de una metrópoli a otra, y las drogas y la promiscuidad no son ajenas a su joven vida: Retana decide salvarle, actuando como figura paterna que conoce los peligros y que empleará la amistad y no la coacción.

En el mismo tren viaja la hermana gemela de Roberto, Graciela, y la madre de ambos. Se inicia así una alegre amistad, en la que Retana se refiere a ambos jóvenes como su novia y su novio y les lleva a diversos actos culturales. Todo se presenta como una relación blanca (...). De hecho, Graciela es pronto marginada (...) y en los encuentros descritos se ven a solas los dos hombres.

La relación se desarrolla hasta que Retana (...) se ve obligado a confesar su verdadera identidad, lo cual enfría las relaciones con el muchacho, que se siente engañado por su ídolo.(...) El final moralista actúa como aviso contra los peligros del vicio: Graciela acaba como *cocotte* de lujo y Roberto se suicida al conocer el deshonor familiar.⁵²⁴

2. 5 . Inclusión de una novela corta (B') en una novela larga posterior (C) y distinta de la primigenia (A, hipotexto).

Esta variante la hemos insinuado al hacer referencia a *Mi alma desnuda*. Pero que ahora resumiremos en forma de esquema para tener presente esta posibilidad ficcional:

ÁMBITO DE UNA MISMA MATRIZ FICCIONAL (evolución)		
Intertextualidad	Estructura	Obra
Hipotexto (A)	Novela larga	<i>El diablo de la sensualidad</i>
Variante (B)	Novela corta	<i>El infierno de hielo</i>
Relato inserto (B')	Capítulo XV, prólogo de <i>EDDLS</i>	<i>Mi alma desnuda (C)</i>

Vemos, pues, que lo que queda, en esta evolución, de la trama y la estructura actancial de *El diablo de la sensualidad* (1921), está transformado, como relato independiente, en un capítulo(XV) de otra novela larga posterior, como es el caso de *Mi alma desnuda* (1923), que ya es un producto novelístico completamente distinto de A y B. A y B tienen la influencia del folletín realista decadente (propio de la novela galante), y C es una autobiografía fingida (B' es una copia de B).

2. 5. 1. Ficha de lectura.

⁵²⁴ Alberto MIRA: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad española en el siglo XX*, op. cit., pp. 164-165.

Retana, Álvaro: *El infierno de hielo*, La Novela Corta, año VI, nº 314, Madrid (Dic. 1921).

Estructura: nueve capítulos señalados con números romanos.

Personajes principales: Alberto Reyna, Astartea, Alberto (Totó) y Carmina.

Cañamazo: Historia de una mujer libertina y perversa.

Conflicto: Una libertina intenta seducir a un escritor de fama.

Tendencia: Novela decadente.

Ambiente: Atmósfera erótico-decadente.

Ubicación: Madrid. La casa de Astartea.

Trama: Alberto Reyna, afamado y amoral novelista, cuenta lo que le sucedió al conocer a dos mujeres y a un hombre. Una de ellas es la rubia Astartea, los otros dos son Alberto y Carmina. Astartea vive en su casa rodeada de una atmósfera decadente y secretamente enamorada del perverso mariscal francés Gilles de Rais. Carmela y Alberto son sus juguetes eróticos. Astartea hace lo que puede para seducir a Alberto Reyna, pero éste, aconsejado por Alberto, que le cuenta que Astartea es una *devoradora* de hombres, no accede a sus caprichos sexuales, ya que- le confiesa- no se siente atraído por ella. A partir de ahí, ya no se frecuentan nunca más.

2. 6 . A se transforma en B y luego en A'

Álvaro Retana escribe una novela en 1922, *El espejo de Paulina Bonaparte* (Col. Pompadour, Madrid), de la que selecciona episodios para escribir la novela corta *La dama del Luxemburgo* (1925), y que vuelve a publicar con retoques (Villena: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p.98), como novela larga, con el nombre de *Paulina Bonaparte*. "*La Venus Imperial*" (Tesoro, Madrid, 1963). Un texto, pues, que se refunde en un período de cuarenta y un años.

Ficha de lectura:

Retana, Álvaro: *La dama del Luxemburgo*, La Novela de Hoy, Año IV, nº 150, Madrid, 27 de marzo de 1925.



Estructura: V capítulos en números romanos.

Personajes principales: Paulina Bonaparte y René Boisberty.

Cañamazo: Historia de la vida galante de Paulina Bonaparte.

Conflicto: El ansia constante de la aventura erótica.

Tendencia: Novela histórica y erótica finisecular.

Ambiente: Aristocracia libertina del periodo napoleónico.

Ubicación: París, 1803.

Trama: Paulina Bonaparte, hermana de Napoleón, enviudada recientemente del general Leclerc, hermosa y frívola, vive una vida muelle en la corte de su hermano, dispuesta a cualquier aventura amorosa que le distraiga de su tedio cotidiano. En una fiesta popular en los jardines del palacio del Luxemburgo de París, conoce, de incógnito, a un joven, René Boisberty, de buena familia que ansía una aventura erótica. Paulina, que no revela su identidad, inicia al joven en las artes amatorias en un apartamento secreto de la ciudad. La relación llega a su fin porque René tiene que partir a provincias a requerimiento de su familia. Paulina se casa con el príncipe Borghese. Y en una fiesta, en París, los dos amantes se vuelven a encontrar, y el joven puede comprobar que “aquella dama del Luxemburgo” es la mismísima hermana del Emperador. Paulina,

aburrida ya de su reciente matrimonio, indica, con gestos y la mirada, a René la posibilidad de un nuevo encuentro.

3. Novelas cortas originales

De las nueve novelas tratadas, cinco parecen tener una trama original: *El príncipe que quiso ser princesa* (1920), *Flor del mal* (1924), *La virtud en el pecado* (1924), *La conquista del pájaro azul* (1925) y *La vedette de los demonios* (1931).

3. 1. Fichas de lectura⁵²⁵

3. 1. 1. *El príncipe que quiso ser princesa*

Retana, Álvaro: *El príncipe que quiso ser princesa*, La Novela Pasional, año III, nº 71, Prensa Moderna, Madrid (s.a).

Estructura: IV capítulos en números romanos.

Personajes principales: El barón de Loisy (narrador), Carlos Monreal, El príncipe Esplendor, Kendamir, la princesa Rosa de Plata, el príncipe Cuerno de Oro.

Cañamazo: La diversión literaria de un fumadero de opio (H^a marco), la historia de un príncipe oriental (cuento).

Conflicto: La transgresión a través del opio (H^a marco), el juego con la ambigüedad sexual (cuento).

Tendencia: Relato modernista sobre las *Mil y una noches*.

Ambiente: Gente bohemia y ociosa (H^a marco), oriental (cuento).

Ubicación: Fumadero de opio de la casa de Carlos Monreal (H^a marco), espacios geográficos fantásticos (cuento).

Trama: El príncipe Esplendor, hijo de un monarca oriental, es secuestrado por el perverso mago Kendamir, que lo lleva a una isla desierta. Allí conoce a la princesa Rosa de Plata, casada con el

⁵²⁵ Hemos escogido el tipo de ficha de lectura para novela corta que se ofrece en José María FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: *La Novela del Sábado (1953-1955). Catálogo y contexto histórico y literario*, CSIC (Col. Literatura breve, 12), Madrid, 2004.

príncipe Cuerno de Oro, que ha sido confinada en la isla por su padre al no querer tener relaciones sexuales con su esposo. Esplendor y Rosa de Plata se atraen. Volverán a casa de su esposo, pero Esplendor bajo la apariencia de una princesa. Los tres van a convivir juntos, sin que Cuerno de Oro se dé cuenta de la identidad real del príncipe Esplendor, con gran regocijo de Rosa de Plata.

3. 1. 2. *La virtud en el pecado*

Retana, Álvaro: *La virtud en el pecado*, La Novela de Hoy, nº 120, Año III, Madrid, 29 de agosto de 1924.

Estructura: Seis capítulos numerados con números romanos.

Personajes principales: Severina de la Tour Ferrière, Etelvina (su hermana), el señor de Lursange (marido), Roberto Carnouville, César de Rosny, La condesa Sierraclara, Pierrete, Rafael de Varennes, Luis Ciarain, Alfonso de Fumel, Gonzalo de Cheveus.

Cañamazo: Historia de la corrupción de una mujer casada.

Conflicto: No existe porque al final, la protagonista, después de contar sus peripecias, se regodea de lo que le ha sucedido, y oculta los hechos.

Tendencia: Novela epistolar.

Ambiente: aristocracia ociosa del periodo napoleónico.

Ubicación: París, 1804. Durante el reinado de Napoleón Bonaparte.

Trama: A través de una carta, Severina la Tour Ferrière escribe a su hermana Etelvina, lamentándose de unos hechos que le han sucedido que harían peligrar, de saberse, su buena reputación de feliz y fiel mujer casada. En la carta cuenta que, de diversas maneras, y en ausencia de su esposo, ha sido seducida por siete hombres libertinos en diferentes ocasiones, habiéndose quedado embarazada tres veces. Le cuenta a su hermana que las siete veces fue engañada y que ella no tomó nunca una parte activa en esas

agresiones sexuales, que oculta a su esposo para evitar el escándalo.

3. 1. 3. *La conquista del pájaro azul.*

Retana, Álvaro: *La conquista del pájaro azul*, La Novela de Hoy, nº 180, año IV, Madrid, 23 de octubre de 1925.

Estructura: Nueve capítulos señalados en números romanos.

Personajes principales: Minette, Álvaro..., Carlos Mazariedo, Listrac, Diana de Morny, Edward Simson, María Luisa Reyes, Fernandito, Teofilo Mercier, Barinay, Max.

Cañamazo: Relato de las andanzas sexuales de una joven.

Conflicto: La obsesión monomaniaca por la aventura amorosa satisfactoria.

Tendencia: Novela epistolar erótico-galante.

Ambiente: Chica ociosa en París.

Ubicación: París, 1924.

Trama: Minette, una chica adolescente, ociosa e inflamada por el ardor sexual, que vive en París con su madre, escribe una carta a Álvaro, un novelista afamado amigo de su madre, Candelaria Montoya. En la carta le cuenta todas las aventuras sexuales que ha tenido con diferentes amantes, y le comenta la frustración que ha tenido al no *encontrar* lo que ella buscaba con anhelo (un *pájaro azul* “considerable”).

3. 1. 4. *La vedette de los demonios*

Fortuny, Carlos: *La vedette de los demonios*, La Novela del Amor, 5, Castro, Madrid, mayo de 1931.

Estructura: VII capítulos numerados en números romanos.

Personajes principales: Cleopatra Gutiérrez, Manolo Entrometido, un compositor, Cunegunda, Lucifer...

Cañamazo: Historia de las manías y extravagancias de una vedette.

Conflicto: Cómo la distorsión de la realidad afecta a una persona.

Tendencia: Novela humorístico-satírica.

Ambiente: La dictadura satirizada.

Ubicación: La casa de la cupletista, el Infierno, un camerino

Trama: Carlota Gutiérrez es una extravagante mujer del espectáculo aquejada de brotes monomaniacos y bipolares. Vive con su madre, Cunegunda, y con un compositor que la idolatra y que la soporta cotidianamente. Manolo Entrometido, periodista, se da cuenta, después de una entrevista, que la artista está como una cabra. Cierta día, un ladrón, que entra por una ventana de su casa, pretende robarla, pero doña Cunegunda lo expulsa a escobazos. Cleopatra lee un artículo de Manolo Entrometido donde se comenta que aquel ladrón es un asesino. La cantante cae muerta fulminada de un ataque al corazón. Va a parar al Infierno donde Lucifer la recibe con todos los honores. Mientras, se fragua una rebelión de demonios contra la Dictadura del Diablo. Éste decide huir al Cielo, donde es perdonado por Dios. Pero ha de volver al Infierno porque sin él las cosas no funcionan. Carlota se hace amante del contratista de combustible que abastece las calderas infernales, y le convence para que abandone su oficio. La temperatura del Infierno – que no gusta a Carlota- baja y todo se hiela, con la protesta de los demonios, que amenazan rebelarse o fugarse al Cielo. El contratista se arrepiente, y todo vuelve a ser como antes. Y celebran una verbena. Pero todo ha sido un sueño, Carlota se despierta en su camerino cuando, la llaman a escena.

4. Las influencias de Retana: una lectura comparada.

Detrás de cada novelita, Álvaro Retana nos muestra el acerbo cultural de sus lecturas y de su influencia a la hora de buscar temas

para elaborarlas; queremos visibilizar ahora esas posibles lecturas de Retana o conectarlo con textos literarios anteriores, que puedan ayudarnos a explicar el sentido o la construcción del eje paradigmático de sus novelas.

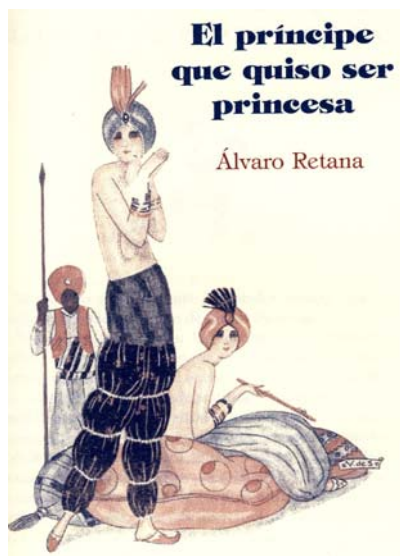
Novela corta de Retana	Influencias literarias
<i>El príncipe que quiso ser princesa</i> (1920)	<i>Las mil y una noches</i> ; Jean Lorrain (Paul Duval): <i>El maleficio</i> (<i>Monsieur de Phocas</i>) (1901)
<i>El infierno de hielo</i> (1921)	Huysmans: <i>Allá abajo</i> (1890); Pierre Benoit: <i>La Atlántida</i> (1919)
<i>La virtud en el pecado</i> (1924)	Choderlos de Laclos: <i>Las amistades peligrosas</i> (1782); Sade: <i>La marquesa de Gange</i> (1813); Jean Lorrain.
<i>La dama del Luxemburgo</i> (1925)	La novela histórica y erótica finisecular: Anatole France (<i>Thäïs</i> , 1890); Pierre Louÿs (<i>Afrodita</i> , 1896); Prosper Castanier (<i>La cortesana de Menfis</i> , 1900); Vicente Blasco Ibáñez (<i>Sónnica la cortesana</i> , 1901).
<i>La conquista del pájaro azul</i> (1925)	Willy (Henry Gauthier-Villars): el ciclo de las <i>Claudinas</i> : <i>Claudine à l'école</i> , 1900.
<i>La vedette de los demonios</i> (1931)	Anatole France: <i>La rebelión de los ángeles</i> (1914).

El príncipe que quiso ser princesa⁵²⁶ pretende ser un relato inspirado en *Las mil y una noches*, que recoge la idea⁵²⁷ de algunos

⁵²⁶ El análisis de esta novela se encuentra en el capítulo III de nuestro trabajo de investigación.

⁵²⁷ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad*, op. cit., p. 31.

escritores modernistas de añadir un relato más al famoso libro



oriental. Recordemos también que Vicente Blasco Ibáñez hizo una traducción de *Las mil y una noche* al castellano, del francés. Retana ya había publicado una novela corta – erótico galante-, *La noche más alegre de Scherezada*, en 1915, sobre dicho tema clásico. Pero también hemos relacionado *El príncipe que quiso ser princesa* con Jean Lorrain por la atmósfera de la historia marco en la

que se relata el cuento de ese príncipe *especial*. En efecto, el relato del príncipe Esplendor es narrado por un personaje decadente, el barón de Loisy, en casa de Carlos Monreal, lugar que funciona como fumadero de opio y espacio de encuentro de personajes variopintos y excéntricos. El barón de Loisy nos recuerda de cerca a los aristócratas depravados (obsesionados por el sexo y consumidores de éter) de *Monsieur de Phocas* (1901), una cruda y despiadada crónica mundana del París nocturno de la belle époque.

Intertextualidad:

Texto 1: tema: atmósfera decadente donde se fuma opio, en el estudio de Ethal (*El maleficio (Monsieur de Phocas)*):

Las javanesas habían entregado a cada uno de nosotros una pipa cargada con una pasta verdosa; surgido de entre los tapices, un negro, todo vestido de blanco, nos la había ido encendiendo sucesivamente con las brasas ardientes de un hornillo de plata; y recostados formando un semicírculo sobre almohadones y alfombras de Asia, con la mano apoyada en cojines de terciopelo persa o de seda

bordada, fumábamos ahora en silencio, todos especialmente atentos a los progresos del opio.

El estudio, hasta un momento tan ruidoso, había caído en el recogimiento. (...) ¡Los cirios y los pétalos!, parecía un velatorio fúnebre. El humo de las pipas ascendía en forma de espirales azuladas.(...) En la oscura sala estaban, en confuso montón, los grupos desplomados de los fumadores: rostros crispados emergían aquí y allá como máscaras, pálidos rostros de intoxicados ya por la embriaguez. (...)

Y en la atmósfera de sueño creada allí (...), reconocí a los recién llegados... Eran, con reflejos de rasos y perlas, los hombros gruesos y la pesada mandíbula de la marquesa Naydorff, la marquesa Naydorff, llamada Leticia Sabatini, que seguía siendo bella, a pesar de haber llegado a los cuarenta, con su perfil de medalla siciliana coronado de relucientes cabellos negros. Con los párpados en forma de capotas en una cara color bistre, la princesa Olga Myrianiska estaba a su lado; como ella ensanchada por la edad y más salvaje todavía por el cansancio de su rostro (...), ambas llegaban a parecerse. Era la misma tez ajada y, en los ojos y la sonrisa, el mismo embotamiento extenuado; las dos estaban como, cargadas de morfina y llevando en sus rasgos el estigma.⁵²⁸

Texto 2: tema: atmósfera decadente donde se fuma opio, en el estudio de Carlos Monreal (*El príncipe que quiso ser princesa*):

Un aspecto singularmente encantado ofrecía aquella noche el fumadero de opio de Carlos Monreal.

(...)Otras veces, los fumadores de opio éramos menos abundantes y comunicativos, y nos limitábamos a cargar nuestras pipas tendidos sobre los muelles divanes; pero aquella noche la bebida de Carlos Monreal, en la cual indudablemente había disuelto algún misterioso afrodisíaco, nos comunicaba a todos un ansia pueril de charlar como cotorras de cosas desenfrenadamente eróticas.

⁵²⁸ Jean LORRAIN: *El maleficio*, op. cit., pp. 129-130 y 145-146.

La malsana fragancia de los nardos marchitos, mezclándose con los violentos perfumes de algunas de las invitadas, y el humo del incienso contribuían a envenenar más el ambiente de locura y perversidad. (...)

Las frases libertinas y los comentarios de dudosa interpretación corrían de boca en boca, para regocijo de la princesa Rafalovitch, que, exacerbada por la picante sucesión de perfumadas indecencias, yacía en el suelo tendida sobre unos almohadones persas y mostrando con estudiado abandono la perfección de sus pantorrillas, más blancas aún al través de la amable transparencia de las medias de seda negra.

De pronto, la condesa de Gavrilov, otra espléndida rubia, de edad y procedencia tan dudosa como su título, levantóse del diván en que se había reclinado con morbosa *cachonderie*, y, cruzando sus manos por detrás de la nuca en una perezosa actitud de bayadera, propuso con los ojos fulgurantes:

-¿No les agradaría a ustedes que mientras Luis de Silva carga las pipas de opio, el barón de Loisy nos contase una de sus fantásticas narraciones orientales?⁵²⁹

En ambos fragmentos se narra cómo unas personas de la bohemia y del gran mundo (aristócratas ociosos, artistas, drogadictos...) se reúnen en el estudio de un anfitrión para fumar opio. Es la misma atmósfera cargada y con personajes parecidos. Pero, en casa del perverso pintor Ethal –amigo de Monsieur de Phocas- no se contará ningún cuento oriental para pasar el rato, sino que se inicia una perversa orgía que dura hasta el día siguiente. Retana, en el primer capítulo de la novela, sabe reflejar fielmente un ambiente que ya había leído en Jean Lorrain, uno de sus escritores franceses favoritos.

Los psicotrópicos (morfina, éter, opio, cocaína...) siempre están presentes en las novelas de Álvaro Retana. En su novela *El vicio color de rosa* (1920), Retana trata **el tema de la adicción al opio**, y, según Villena, es la primera novela española que lo hace de esta manera:

⁵²⁹ *El príncipe que quiso ser princesa, op. cit.*, pp. 139-141.

Se trata de una novela decadente, de ámbito madrileño, singular por el tema – habitual entonces-, pero que aquí no es toque ni alusión parcial, sino que cumple la novela entera: La adicción al opio. Creo que es la primera novela española que se dedica, por entero, al tema, muy de moda en los ámbitos decadentes del *fin de siglo*, y que en los años veinte se incrementó con la cocaína. Varios poetas modernistas, desde el cubano Julián del Casal con *La canción de la morfina* – 1890 -, habían hecho referencias (o alabanzas) a las drogas opiáceas, y Hoyos y Vinent, naturalmente, había escrito ya algún cuento sobre el tema, “Noche de China” (en *Aromas de nardo indiano que mata y ovonia que enloquece*), que ocurre en un fumadero de opio en Londres. Retana lo sitúa en Madrid y en una esfera aristocrático-bohemia, que le era bien conocida.⁵³⁰

El eco de *El vicio de color de rosa* está pues presente, en cuanto a su atmósfera, en *El príncipe que quiso ser princesa*. En *El vicio de color de rosa*, la reunión bohemia se hace en casa de Alberto Reyna, se fuma opio, y éste prepara una sesión de espiritismo que conduce, a través de la droga (que Reyna suministra a través de cigarrillos y pipas), a que dos artistas conocidas – y reales- como La Goya y Tórtola Valencia, invoquen el espíritu de La Fornarina, que se les aparece.

En *La hora del pecado* (La novela de Hoy, nº 24, Madrid, 2 de marzo de 1923), Retana nos cuenta como dos jóvenes perversos, José Luis y Lolina, cuando ven que dejan de ser jóvenes, se suicidan con una sobredosis de morfina. Un clímax final espeluznante y atrevido para la época, con el tema recurrente ya en el escritor del consumo de las drogas.

⁵³⁰ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 88.

El infierno de hielo creemos que tiene su deuda con la obra de Karl-Joris Huysmans, porque Retana parafrasea la historia que Durtal, personaje principal de *Allá abajo*, va hilvanando, en un obsesivo trabajo histórico de investigación, sobre la figura del perverso mariscal francés Gilles de Rais. Por otra parte, el personaje femenino de Astartea (enamorada de Gilles de Rais), la maléfica devoradora de hombres, está basado en Antinea, la monarca de un misterioso reino del desierto sahariano, de la novela *La Atlántida*, del escritor francés Pierre Benoit. Ambos autores, Huysmans y Benoit, se citan en esta novela corta.

Intertextualidad (textos comparados):

Texto 1: tema: el mariscal depravado (*Allá abajo*):

A la mañana siguiente del día en que había proferido tan furiosas imprecaciones contra el Tribunal, Gilles de Rais compareció de nuevo ante sus jueces.

Se presentó cabizbajo y con las manos juntas. Una vez más saltaba de un extremo a otro; habían bastado unas horas para calmar al energúmeno, que declaró reconocer los poderes de los magistrados y pidió perdón por sus ultrajes.

Le afirmaron que, por amor de Nuestro Señor, olvidaban sus injurias y, a ruego suyo, el obispo y el inquisidor anularon la sentencia de excomunión que le habían lanzado la víspera. (...)

Con una voz sorda, oscurecida por las lágrimas, contó sus raptos de niños, sus odiosas tácticas, sus estimulaciones infernales, sus asesinatos impetuosos, sus implacables violaciones. Obsesionado por la visión de sus víctimas, describió sus agonías lentas o apresuradas, sus llamamientos y sus estertores (...) La sala, aterrada, guardaba un lúgubre silencio (...), los obispos palidieron bajo sus mitras de oro. Estos sacerdotes templados por el fuego de las confesiones, estos jueces que, al vivir en tiempos de demonomanías y de asesinatos, habían oído las más terribles declaraciones; esos prelados a los que no asombraba ninguna fechoría (...), se santiguaron, y Jean de Malestroit se levantó y, por pudor, echó un velo a la cara del Cristo. (...)

Cuando hubo terminado le abandonaron sus fuerzas. Cayó de rodillas y, sacudido, por tremendos sollozos, gritó:

- ¡ Oh, Dios, Redentor mío, os pido misericordia y perdón!

Después, aquel feroz y altanero barón, el primero sin duda de su casta, se humilló. Se encaró con el pueblo y llorando, dijo:

- ¡Vosotros, los padres de aquellos a quien tan cruelmente he matado, concededme el auxilio de vuestras piadosas oraciones!

Entonces, con todo su blanco esplendor, brilló en aquella sala el alma de la Edad Media.(...) Hubo en la audiencia un estremecimiento cuando Jean de Malestroit dijo a Gilles, que estaba de pie, con la cabeza apoyada en su pecho:

- ¡Reza para que se aplaque la justa y espantosa cólera del Altísimo; llora para que tus lágrimas purifiquen la carnalidad enloquecida de tu ser.⁵³¹

Texto 2: tema: el mariscal depravado (*El infierno de hielo*):

Al día siguiente de aquel en que tan furiosas imprecaciones había vomitado Gilles de Rais sobre el Tribunal, compareció de nuevo ante los jueces como un energúmeno, y saltando de un exceso a otro acabó por pedirles perdón. A ruegos suyos, el obispo y el inquisidor anularon la sentencia de excomunión que le habían lanzado la víspera, y entonces, más tranquilizado, empezó la enumeración de sus asesinatos y violaciones. Con los ojos arrasados en lágrimas, describió sus raptos de niños, sus repugnantes tácticas, sus infernales estímulos, sus crímenes monstruosos y sus inmundos sacrilegios. Pintó la agonía de sus víctimas retardadas o aceleradas, sus gemidos, sus súplicas o sus estertores, y se recreó en tales detalles, que los presentes se estremecieron horrorizados y el rostro de los obispos adquirió una terrible lividez. Aquellos ministros del señor, templados por el fuego de las confesiones, aquellos jueces que habían escuchado las más terroríficas declaraciones de demoníacos y forajidos, a los que ninguna fechoría podía sorprender, se santiguaron, y el propio Juan de Molestroit se levantó para echar un velo sobre la faz del Cristo que presidía el acto.

Cuando el mariscal hubo acabado su espeluznante relato cayó de rodillas y mirando con fijeza al crucifijo sollozó: (*sic*) - ¡ Oh, Dios mío,! ¿Redentor mío! ¡Os suplico misericordia! ¡Apiadaos de mí y perdonadme!.- Después, encaróse con el

⁵³¹ Joris-Karl HUYSMANS: *Allá abajo*, Montesinos (sin ciudad), 2001, pp. 239-247.

pueblo y añadió: (*sic*) - ¡Vosotros, los padres de aquellos a quienes tan cruelmente di muerte, acorredme con el socorro de vuestras piadosas oraciones!

El alma de la Edad Media irradió su esplendor en aquella sala, y el obispo de Nantes, a cuyas plantas había caído el mariscal, le alzó del suelo, y abrazándole llorando exclamó: - Reza para que se aplaque la justa y espantable cólera del Altísimo, y para que tus lágrimas purifiquen los muladares locos de tu ser.⁵³²

Hemos podido comprobar, comparando los dos fragmentos anteriores, cómo Álvaro Retana casi copia literalmente todo lo que hace referencia al personaje de Gilles de Rais, que ha extraído de *Allá abajo*, de Huysmans. Retana, en este aspecto, no sólo se copia a sí mismo sino que se *atreve* a plagiar a Huysmans. Y no tiene ningún problema, como pudimos ver anteriormente, en reconocer que Alberto Reyna, el personaje de *El infierno de hielo* conoce la novela de Huysmans, que Astartea también tiene en su casa.

La fijación de Retana por personajes de la literatura decadente se hace patente en esa paráfrasis de la leyenda de Gilles de Rais; que daría pie, asimismo, en el siglo XVII, al cuento de *Barba azul*, de Perrault.

La virtud en el pecado es una auténtica parodia del tema de “la corrupción de una mujer casada” por parte de personajes libertinos. Retana en la obra cita al marqués de Sade, y el mismo título de la novela, en el que se contraponen los términos virtud y pecado, es un recuerdo del marqués. Y pensamos concretamente en una obra de Sade: *La marquesa de Gange*, la última novela que Sade publicó en vida (1813), y que trata de los infortunios que Euphrasie, una hermosa y virtuosa mujer casada, sufre a manos de su cuñado, un libertino y perverso abate, Théodore de Gange.

⁵³² *El infierno de hielo*, op. cit., páginas no numeradas.

Es curioso señalar que, aunque alejados en el tiempo, entre Sade y Retana – después de haberlos leído a ambos- hay algunos puntos en común, es decir, estrategias ficcionales comunes: ambos utilizan la novela como arma subvertiva para criticar su sociedad, y ambos moralizan constantemente y se autojustifican de todo lo que muestran, como si quisieran desvincularse de los mundos que describen, y como defensa, que, en realidad, es únicamente fruto del fingimiento y de la ironía: sin embargo, su *mala fama* es una consecuencia de su literatura, no pueden escapar a los peligros del espacio autobiográfico.

Sade será visto como un individuo peligroso, porque su obra es una amenaza constante contra todo lo establecido. A él, el género de la novela le va muy bien, como ilustrado, para poner por escrito todos sus planteamientos filosóficos, de la misma manera, que los teóricos de la Ilustración lo han hecho para propagar sus ideas. La novela de Sade es una novela ilustrada en la medida en que hace una crítica dura contra la aristocracia, el clero y la burguesía naciente de la sociedad francesa de antes y después de la revolución. El significado último de sus obras ha de ser entendido precisamente desde esa posición ideológica y hay que evitar el reduccionismo absurdo y reaccionario de sustituir al autor por uno de sus personajes, ya que éstos son personajes estereotipados y esperpénticos, creados con el único fin de hacer una crítica social espeluznante. Y cuando leemos a Sade vemos que es totalmente ilustrado, su estrategia social (autorial) es una estrategia de la justificación (**en Retana sucede exactamente lo mismo**): el autor se halla siempre presente en la obra al lado del lector, opinando y moralizando, pero ello tamizado a través del recurso magistral de la ironía (Sade se dirige a lo que él llama “lector inteligente”).

También podemos recordar la seducción que el libertino vizconde de Valmont, personaje central de *Las amistades peligrosas*, lleva a cabo en la figura de Madame de Tourvel, una virtuosa mujer casada.

Tampoco olvidemos que Retana es considerado por Julio Cejador como *el Laclos español*.

Intertextualidad (menor en este caso y sólo por contraste):

Texto 1: tema de la corrupción de una casada virtuosa (*La marquesa de Gange*):

(la marquesa de Gange habla con su cuñado, Théodore)

- Lo que acabáis de exponerme, señor, -respondió la marquesa-, no es sino la llamada lógica de los sentidos. En tanto que una mujer está unida a su esposo, supuesto que ha aceptado voluntariamente este vínculo, debe respetarlo durante toda la vida de su esposo, y cualquier conducta que se oponga a ésta la precipita fatalmente en el adulterio. (...) ¿Qué suerte pueden correr unos hijos que se quedan sin madre porque ésta les abandona en alas de la inconstancia y, dando a luz a otros, descuida necesariamente a los primeros? En una palabra: sólo la inconstancia, y por consiguiente el libertinaje, motiva el divorcio en el esposo que lo desea. Los efectos serán tan criminales como la causa. Cuando una mujer rompe con su esposo porque, insatisfecha de él, quiere conocer a un segundo, nada se opone ya a que quiera conocer a un tercero, a un cuarto, etcétera, etcétera. Ahora bien, ¿en qué consideración puede tenerse a una mujer tan inmoral? Sólo desprecio se le debe (...) Creed, en suma, que, sea cual fuere el estado en que se halle un hombre, deja de ser virtuoso en cuanto legitima sus extravíos por medio de sofismas o cediendo a sus pasiones.⁵³³

Texto 2: parodia de la corrupción de una casada virtuosa (*La virtud en el pecado*):

⁵³³ Marqués de SADE: *La marquesa de Gange*, El Aleph, Barcelona, 2006, pp. 125-127.

Fue preciso ceder, disimular y reprimir toda idea vengadora, procurando adoptar un gesto de alegría, para que mi marido continuase ignorante también de aquellas ofensas inferidas a mi prestigio de mujer virtuosa.



Y concluyo mi carta participándote que me veo otra vez encinta y sin saber a qué atenerme respecto a la procedencia del tercer vástago que lanzaré al mundo.

¿Será de Alfonso de Fumel? ¿O quizás de Gonzalo Cheveux? Lo que más me sorprendería es que fuese de mi marido, este hombre admirable, esposo de una mujer considerada en la corte de Napoleón como un modelo de fidelidad y que, sin embargo, le ha hecho padre de tres hijos, en los cuales es muy posible que no haya tenido la menor intervención.

He aquí mi triste historia, que yo quisiera confesar al benévolo abate

Dumesil, para saber que me absolvía si había pecado en algo. Aunque también a veces pienso que debo seguir guardando estos secretos de mi vida, y devorar yo sola mi esperanza de una posible reivindicación de mi virtud tan agraviada por siete miserables, de los cuales, si te he de ser franca, no guardo mal recuerdo.⁵³⁴

La diferencia entre Euphrasie, el personaje de Sade, y Etelvina, el personaje de Retana, es que la primera morirá (envenenada) sin que su virtud haya sido mancillada sexualmente; se resiste, pasando innumerables penurias y engaños, al acoso de su cuñado, el abate Théodore de Gange; deviniendo su propio marido, por intereses económicos, otro verdugo al no creer en la inocencia de su mujer. Etelvina, también es *engañada*, pero su virtud queda en entredicho ya que comete adulterio al *no poder resistir* el embate- según cuenta en la carta a su hermana- de sus acosadores, que la fuerzan

⁵³⁴ La virtud en el pecado, op. cit., p. 60.

siempre – tiene tres embarazos- sin su consentimiento, y ocultará siempre a su marido lo que le ha ocurrido.

Retana parodia, en Etelvina de la Tour Ferrière (el apellido de la aristócrata en sí ya es un puro sarcasmo, que podríamos traducir, más o menos, por “de la torre férrea”), a Euphrasie de Gange, siendo la una la caricatura de la otra, ya que al final de la carta, a pesar de haber sido ultrajada su virtud por *siete misérables*, confiesa, con un enorme cinismo y regocijo, a su hermana: *si te he de ser completamente franca, no guardo mal recuerdo*.

Sade, en *La marquesa de Gange*, no hace otra cosa que cargarse la institución del matrimonio, a pesar de que nos muestre los infortunios a que está sometida una casada virtuosa. Euphrasie será destruida no porque su cuñado la acose constantemente e invente infundios contra su fidelidad conyugal, sino porque su marido se confabula con sus dos hermanos libertinos por razones económicas, con el único fin de conseguir enajenar a la esposa para administrar una herencia que ha recibido para ella y su hijo. La virtud es humillada y ultrajada no en lo sexual, sino en lo económico y social. El castigo les llega al final a los libertinos, es cierto, pero es un final de cara a la galería. Euphrasie muere como su rol de mujer casada lo exige, como la Lucrecia clásica, sin haber perdido su honor y habiendo resistido la tentación de la carne porque ella no es una libertina.

Retana, en *La virtud en el pecado*, no se muestra como un filósofo del Mal, sino como un hedonista y un humorista. Etelvina de la Tour (que se autodenomina una *adúltera involuntaria*) no sucumbe ante sus infortunios, es práctica –porque en el fondo es una frívola- y ejerce la doble moral: su estatus de casada virtuosa le permite ocultar lo que le ha ocurrido (siete relaciones extramatrimoniales y tres embarazos), que, en el fondo, ha supuesto un goce para ella.

Ahora podemos entender el título- supuestamente sadiano- de la novela: “virtud” aquí ha de ser entendida como astucia, y la palabra “pecado”, en boca de Retana, sólo puede ser un chiste.

La dama del Luxemburgo, a imitación de la novela finisecular histórica y erótica, al estilo de Anatole France, Pierre Louÿs, Prosper Castanier y Vicente Blasco Ibáñez, recrea el tema de la cortesana libertina basándose en el mito erótico de Paulina Bonaparte, la hermana de Napoleón: las aventuras sensuales de Paulina Bonaparte, *viuda alegre* (enviudó de su primer esposo, el general Leclerc, al volver de Santo Domingo), vividos en la corte de su hermano, antes de contraer nupcias con el príncipe Borghese.

Hay que hacer notar que la palabra “Venus” asociada a Paulina Borghese – Retana llama, en la novela, a Paulina con el epíteto de *Venus Calipigia*- tiene que ver con la escultura de Antonio Canova llamada *Venus vencedora* (1808, Galleria Borghese). Camillo Borghese se casa con Paulina el año 1803 (fecha en la que empieza *La dama del Luxemburgo*, finales de abril de 1803). El tema de Paulina Bonaparte es recurrente en Retana, iniciado, por primera vez – como sabemos- en su novela de 1922 *El espejo de Paulina Bonaparte*. En este sentido, la novelita pretende crear una atmósfera de novela histórica, al tratar de personajes aristocráticos de la corte de Napoleón.

El título de la novela hace referencia al nombre que se da a sí misma (La dama del Luxemburgo) Paulina al conocer a su amante, el joven René de Boisberty, durante una fiesta nocturna y popular en los jardines del palacio del Luxemburgo de París, en la que ella asiste de incógnito.

Terenci Moix publica en 1994 una novela llamada *Venus Bonaparte*, novela histórica sobre el tema de Paulina Bonaparte.

Desconocemos si Moix conocía la obra de Retana. Moix, en el prólogo de su novela, hace tan sólo alusión a la novela de Alejo Carpentier (*El siglo de las luces*, 1962), en la que aparece Paulina Bonaparte:

Venus Bonaparte pretende ser un homenaje a la ciudad de Roma y un camafeo destinado a contener el retrato literario de una mujer única (...) En cuanto al episodio de Haití, he optado por inventar una realidad novelística que no anda lejos del impacto que me produjeron mis primeras lecturas juveniles. (Para mi sorpresa, Paulina aparece en un texto de Alejo Carpentier que desconocía y cuya evidente superioridad hace impensable que haya podido servirme siquiera de inspiración).

Venus Bonaparte es un intento de novela romántica en el sentido que dicho concepto podía tener en el siglo XIX. El modelo podría ser un Stendhal contemplado por ojos que ya no pueden aspirar a la virginidad. Es, por tanto, una novela que se complace en “jugar” con un modelo literario establecido.⁵³⁵

Retana, que siempre se repite, ya había tocado el tema de “los jardines del Luxemburgo” y de una mujer que se hace pasar por otra al conocer a un amante, en *Una confesión muy siglo XX* (Madrid, 1920). En esta novela, una aristócrata viuda (María Matilde de Alba y Martín de Carrizosa), confiesa (a través de una carta) a un cura su vida galante, y en especial, el encuentro que tuvo, en los jardines del Luxemburgo, con un joven teniente francés, haciéndose pasar por una cupletista famosa (La Goya). La historia está centrada en el ambiente galante y cosmopolita de París, en 1914.

Texto 1: Tema: El despertar y el baño de la cortesana (*Sónnica la cortesana*):

⁵³⁵ Terenci MOIX: *Venus Bonaparte*, Círculo de Lectores, 1994, pp. 11-12.

Dos horas después del mediodía despertó Sónnica. Los rayos del sol se filtraban entre las varillas doradas de la ventana y el follaje de las parras. Su luz coloreaba los vivos estucos que servían de marco a las escenas de los Juegos olímpicos pintadas en el muro y las columnillas de mármol rosa que adornaban la puerta.

La hermosa griega arrojó al suelo las cubiertas de blanco lino de Saetabis, y su primera mirada al despertar fue para su desnudez, siguiendo con ojos cariñosos todos los contornos de su cuerpo, desde el seno, hinchado por redondeces armoniosas, hasta el extremo de sus rosados pies.

La cabellera opulenta, perfumada y de sedosos bucles, descendiendo a lo largo de su cuerpo, la envolvía como un regio manto de oro, acariciándola de la nuca a las rodillas con un suave beso. La antigua cortesana, al despertar, admiraba su cuerpo con la adoración que habían infundido en ella los elogios de los artistas de Atenas.

Aún era joven y hermosa; aún podía hacer temblar de emoción a los hombres al final de un banquete, mostrándose, sobre la mesa, desnuda como Friné.

(...) Entró una esclava celtíbera, ata, enjuta, fuerte, a la que apreciaba la griega por la suavidad con que sabía peinar sus cabellos. Apoyándose en sus hombros, se incorporó sonriente y salió del lecho para entrar en el baño.

Su desnudez se envolvía en la cabellera como en trasparente velo de oro. Al posar sus pies desnudos sobre el pavimento, que representaba el Juicio de Paris, la frialdad del mosaico la hizo reír con agradable cosquilleo y su risa marcó suaves hoyuelos en las mejillas, haciendo estremecer por acción refleja sus curvas dorsales.

Descendió tres escalones y se arrojó en la piscina de jaspe, moviendo los brazos, que hacían saltar del agua diminutas perlas. Su cuerpo, al través del agua verdosa, adquirió una transparencia ideal, un brillo de aparición, moviéndose de un lado a otro como una sirena de espaldas de nácar con la cabellera flotante.⁵³⁶

Texto 2. Tema: El despertar y la belleza de una cortesana egipcia (*La cortesana de Menfis*):

⁵³⁶ Vicente BLASCO IBÁÑEZ: *Sónnica la cortesana*, Plaza-Janés, Barcelona, 1990, pp. 83-85.

Amanecía. El horizonte se cubría de tintas violáceas. Una frescura deliciosa caía de la atmósfera. Bajo el acompasado y suave balanceo de elevadas palmeras, resguardadas por un templete de finas columnas doradas, dos jóvenes desnudas estiraban con pereza su hermoso cuerpo de marfil sobre la púrpura de una ancha estera de fibras de papiro delicadamente tejidas. Una de ellas había cruzado las manos por debajo de su cabeza – cuyo tono mate, realzado por gruesos anillos de oro que pendían de las orejas- contrastaba con el ébano de su espesa cabellera. En semejante actitud, que disimulaba un tanto los hombros carnosos, los senos, redondos y firmes de la virgen, erguían sus puntas, semejantes a botones de coral; su vientre se redondeaba, como una rodela de oro, entre las caderas abultadas, agraciadas por lindos hoyuelos. Replegada sobre la otra, una pierna mostraba la línea armoniosa de los muslos carnosos y la pequeñez del pie.

En medio de los bucles negros, que descansaban sobre los brazos, carnosos también, su rostro sonreía. Un tono rosa encendido coloreaba sus mejillas repletas; las aletas de su nariz aguileña, afilada, palpitaban suavemente; y bajo sus cejas bien acentuadas, ojos grandes, pardos, rasgados, ocultaban a medias su brillo bajo largos párpados sombreados con afeites.⁵³⁷

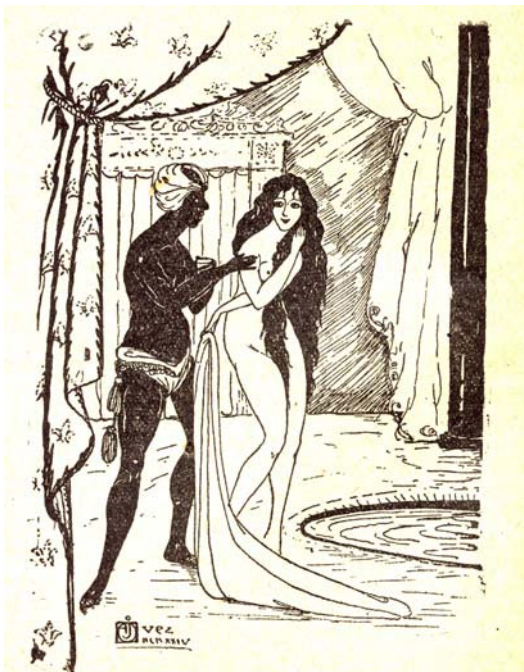
Texto 3. Tema: El despertar y el baño de Paulina Bonaparte (*La dama del Luxemburgo*):

La noche habíala mecido en un sueño voluptuoso que hinchó todo su ser de deseos carnales, y al entreabrir sus ojos, sola, en el lecho de caoba con incrustaciones de cobre, agitóse defraudada, lamentando que sus lascivas quimeras, que la habían trasladado a una florida adolescencia, tradujéranse en una realidad tan desconsoladora.

Sin embargo, los rayos del un sol radiante y acariciador, que penetraban por las grandes ventanas de cristales, cuyas cortinas acababan de descorrer las camaristas, hicieron presumir a Paulina que en aquellos momentos ya estaría esperándola el baño, y cesó de reconstruir los esplendores sensuales que la habían deleitado en sueños para pensar únicamente en dar principio a su complicada toaleta.

⁵³⁷ Prosper CASTANIER: *La cortesana de Menfis*, Ediciones Casset, Madrid, 1992, pp. 5-6.

Desperezóse en el blanco y oloroso lecho, sin más ropa que la camisa, bordada y transparente, ante la perspectiva del baño preparado en la habitación contigua



por Totó, el soberbio negro que ella incorporase a la servidumbre durante su estancia en la isla de Santo Domingo (...).

Saltó del lecho, y sus pies desnudos buscaron las zapatillas, casi ocultas entre la blanca piel extendida al lado de la cama. La doncella la calzó rápidamente, y quiso ayudarla a pasar al cuarto de baño, mas Paulina la rechazó graciosamente.

Bajo la despeinada y olorosa cabellera, el rostro de paulina parecía el de una niña enfadada. Las cejas se le fruncían en un pueril

mohín: diríase que la boca trataba de contener la sonrisa habitual, improvisando un gesto de contrariedad, y el largo camisón en que la doncella la envolviera para resguardarla de una posible corriente de aire, contribuían a acentuar el infantil aspecto de la viuda del general Leclerc. Paulina dirigióse, dando menudos saltos de gatita presumida, hacia el baño de mármol rosa en forma de piscina que se hundía en el suelo bajo la armadura de un aparato de duchas. Y al entrar en la camareta, Adelaida cerró la puerta, dejando a la hermana del Emperador en poder del negro Tomás, que recibió a su ama con unas exageradas zalemas.⁵³⁸

El tema del baño se complementa, como podemos ver (en Blasco Ibáñez y en Retana), con la descripción de la mujer semidesnuda (senos, caderas, pies...), recién levantada de la cama, en una pose sensual y voluptuosa, poseedora de una larga cabellera acariciadora, que haría las delicias del lector, un auténtico *voyeur* en

⁵³⁸ Álvaro RETANA: *La dama del Luxemburgo*, op. cit., pp.12-15.

este momento de la lectura. El tema del baño⁵³⁹ es, pues, un pretexto para el exhibicionismo carnal más franco. Tema éste recurrente en toda la novela corta erótica de este periodo, pero que ya, en Blasco Ibáñez, se halla presente, como continuador de la novela(histórico galante) francesa finisecular. El erotismo, en el relato de Retana, se incrementa porque Paulina se levanta inquieta de la cama recordando un sueño voluptuoso, y será atendida en el baño por un *soberbio negro*.

La conquista del pájaro azul gira en torno al tema de “la colegiala ingenua y perversa”. Retana lo trata, por ejemplo, en su novela *Raquel, ingenua y libertina* (1923), en la que ya menciona al escritor



francés Willy, el creador del personaje de Claudina, una colegiala que cuenta sus aventuras libertinas (*Claudine à l'école*, 1900, la primera de una serie). Este tema es recurrente en toda la novelística de Retana, y encarna también el modelo de “la tobillera”, la adolescente, o niña-mujer. La novela pretende continuar la atmósfera de otras de sus novelas galantes famosas, como son *Los*

extravíos de Tony (1919) o *El octavo pecado capital* (1920), en las que sus protagonistas son adolescentes perversos.

⁵³⁹ Lily LITVAK: *Antología de la novela corta...*, op. cit., p. 66.

Hay que destacar también que Retana – seguramente por razones de censura- coloca a su criatura- Minette- en un ámbito extranjero, París, como algo alejado y como una historia que se supone que nunca podría ocurrirle a una joven española en *el orden moral* de la sociedad de la época.

El título de la novela está colocado casi con calzador. *El pájaro azul* hace referencia al órgano sexual masculino (que es lo que busca Minette). En el libro se menciona un cuento- quizá inventado por Retana para justificar el título de la novela- sobre una princesa que, al buscar obsesivamente un pájaro azul, pasa una serie de contratiempos.

No hay que olvidar, a través de la exotopía, que Vladimir Nabokov continúa el tema de la adolescente perversa en su obra capital *Lolita*, la historia de la obsesión de Humbert Humbert, un profesor cuarentón, por una niña-mujer (*nínfula*) de doce años (1955).

La vedette de los demonios es un relato que, según Alberto Sánchez Álvarez-Insúa⁵⁴⁰- es una de las mejores historias que merece estar, porque es una pequeña obra maestra, en todas las antologías de humor a nivel mundial. Está escrita con el pseudónimo de Carlos Fortuny, que Retana ya había utilizado al escribir *La ola verde* (1931). En él le da la vuelta – seguimos a Sánchez Álvarez-Insúa- a Anatole France porque parodia *La rebelión de los ángeles* (1914); en la que se narra⁵⁴¹ una conspiración angélica – que se fragua en una biblioteca, en el París de principios de siglo, entre Mauricio Esparvieu, joven bibliotecario, y su ángel guardián, Arcadio- para derrocar a Ialdabaoth, el dios de la mitología judeo-cristiana, al

⁵⁴⁰ Del prólogo en *Cuentos diabólicos*, op. cit., p. 13.

⁵⁴¹ Prólogo de los editores en Anatole FRANCE: *La rebelión de los ángeles*, Valdemar, Madrid, 1986, pp. 6-7.

que se considera el tirano del universo y un demiurgo impostor, y así poder alzar al trono de los cielos a Lucifer, verdadero representante de las fuerzas del bien, de la alegría y la voluptuosidad.

Sin querer echar por tierra lo afirmado por el anterior crítico, con el que estamos de acuerdo cuando dice que el relato es una obra maestra del humor- ya que es difícil no soltar una sana carcajada con su lectura-, diremos que Sánchez Álvarez-Insúa podría haber relacionado la novela con uno de nuestros satíricos clásicos, como es el caso de Francisco de Quevedo. Esa bajada a los infiernos – a través de un *sueño*- de Carlota Gutiérrez nos recuerda el sentido satírico de *Las zahurdas de Plutón (El sueño del Infierno)*, de 1608. Quevedo baja al infierno para hacer una crítica mordaz de su época, Retana observa que en el Cielo están los conservadores aburridos y que el Infierno está poblado de poetas, cupletistas, toreros y gente frívola. También se hace alusión a *los seis años* de Dictadura de Primo de Rivera y de su falta de libertades. El Infierno también está sometido, a pesar de su jolgorio constante, a la Dictadura omnímoda de Lucifer, que es intransigente con las condenas impuestas y la alta temperatura del Infierno.

Del título de la obra hay que destacar la palabra “vedette”. En su *Historia del arte frívolo*, Retana nos comenta al respecto con su gracejo acostumbrado:

Fornarina puso en circulación desde 1912 el vocablo “vedette”, al ser denominada así cuando anunciaron su debut como fin de fiesta en el teatro Apolo, para actuar después en las obras de género chico allí representadas.

“Vedette” significa en francés atracción, por lo cual “vedette” puede ser lo mismo una artista del sexo femenino, que del masculino o del neutro. “Vedette” en París son lógicamente Josefina Baker, Mauricio Chevalier,

Luis Mariano, una foca que baile el “twist” y un elefante que monte en bicicleta.

Pero en España entendióse que eso de “vedette” era patrimonio exclusivo de las mujeres y sonaba más impresionantemente que estrella, por lo cual centenares de artistas de género frívolo empezaron a titularse “vedettes”, como hubieran podido considerarse archipámpanas.⁵⁴²

5. Un caso aparte: *Flor del mal* (1924)

Hemos conseguido la novela porque Luis Antonio de Villena, al publicar en 1999, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, la incluye, como volumen aparte y con el formato de la época, reproduciendo el original (La Novela de Hoy, núm. 106, Año III, Madrid, 23 de Mayo de 1924). *Flor del mal*, nos dice Villena, - como a Baudelaire, muchos años atrás- pudo llevar al novelista más guapo del mundo ante los tribunales.⁵⁴³

5. 1. Retana y los problemas con la censura en la Dictadura de Primo de Rivera

Flor del mal es un ejemplo curioso de cómo a Retana le gustaba ser un gran provocador. Es una novela en la que se juega con el sexo (homo y hetero o bisexualidad), la droga, la ambigüedad biográfica (la parodia del estado civil del novelista), y en la que en su prólogo se afirma que el novelista quiere dejar de ser un santo. Nos preguntamos qué pretendía Retana en plena Dictadura de Primo de Rivera ¿Está dejando de ser famoso y quiere un pequeño escándalo para volver a estar en primera página? ¿No se acuerda de que ya en 1921 (según Barreiro) tuvo que pagar una multa, después de un

⁵⁴² Álvaro RETANA: *Historia del arte frívolo*, op. cit., p. 259.

⁵⁴³ Luis Antonio de Villena: *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, op. cit., p. 74.

proceso judicial, por “un delito de imprenta” (tipificado como delito contra la moral y las buenas costumbres)?

Realmente el mismo Retana se llegó a considerar un “mártir de la libertad de expresión” como afirma en 1931 en *La ola verde*. Las nefastas experiencias con la censura hacen mella en el escritor (Mira siguiendo a Villena), que entre 1928 y el final de la Guerra Civil sólo publica dieciocho novelas. Todos estos problemas se pasan por alto, por supuesto, en la biografía “acaramelada”, recortada y oficial, que se incluye en *La historia del arte frívolo*, de 1964.

Hemos observado (en Villena, Litvak, Barreiro y Mira) un pequeño galimatías a la hora de ponerse de acuerdo al tratar de los problemas que Retana pudo tener durante el Directorio de Primo de Rivera. Veamos qué ocurre (porque verdaderamente pueden llevarnos a la confusión):

a) **Luis Antonio de Villena** en *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura* (1999) afirma que Retana por culpa de *Flor del mal* u otra novela fue a la cárcel modelo de Madrid en 1928. También dice que en 1926, a causa de la novela *El tonto* (1925), es encarcelado unos días, e indultado por una amnistía de Primo de Rivera.

En el prólogo de *Las “locas de Postín* (su edición de Retana de 2004), afirma también que Retana , sin decir por qué novela y por delito de imprenta, va a la Cárcel Modelo de Madrid en 1926, en la que está 20 días, y luego en 1928 durante un mes.

En la solapa interior de esta edición de 2004, se afirma que Retana va a la cárcel en 1926, por culpa de la publicación de *Flor del mal* (1924). **¿En qué quedamos, pues?**

Lo que más nos sorprende de lo que se dice en esta solapa, es que se atribuye a Retana la autoría de la novela *El ángel de*

Sodoma (datada en 1928), cuando esa novela nunca fue escrita por Retana y es de Hernández Catá (1928). Creemos que esta confusión es imperdonable.

b) **Lily Litvak**, en *Antología de la novela española de entreguerras* (1994), afirma que Retana tiene un proceso judicial – no dice la fecha- por la novela *El tonto*, en el que se le había impuesto *cinco meses de arresto, mil pesetas de multa y once años de inhabilitación para ejercer cargos públicos*.

c) **Javier Barreiro**, en *Cruces de bohemia* (2001), afirma que Retana tuvo un proceso judicial ya en 1921, y que estuvo encarcelado- condenado en principio por ocho años de inhabilitación- unos días en 1926 por la denuncia de su novela *El tonto* y en 1928 por la publicación de *Un nieto de Don Juan* (1925).

d) **Alberto Mira**, en *De Sodoma a Chueca* (2004), nos dice que Retana es denunciado por su novela *El tonto* en 1926 y de nuevo en 1928, por la publicación anterior de la novela *Un nieto de Don Juan*.

Después de cotejar todas las opiniones, nada podemos sacar en claro sobre si *Flor del mal* llegó a representar algún motivo de escándalo para Retana, porque también Villena se contradice, y los demás no hablan de esa novela, como causante de un proceso judicial.

Lo que sí parece claro (Litvak) es que a partir de 1920 y 1921, se produce en la sociedad española una verdadera polémica en torno a la literatura erótica considerada por algún sector de la crítica intelectual como pornográfica y de poca calidad literaria, llegándose a culpar a los editores y a pedir la censura previa y la intervención de

la policía (polémicas dirimidas en artículos de *La voz* y *La Esfera*). Litvak sigue diciendo que la censura se incrementa durante la Dictadura de Primo de Rivera y que los procesos contra los autores servían para darles más notoriedad. Entre los que tuvieron problemas estaba Emilio Carrere, Vidal y Planas, Valerio Martín, Díaz de Tejada, y Artemio Precioso, que tuvo que exiliarse a París. Retana, según Litvak, consiguió, en su último proceso, una gran publicidad e incrementar el número de ventas de sus obras.

Creo que las preguntas que nos formulábamos al principio, sobre qué podía haber pretendido Retana con *Flor del mal*, han quedado ahora contestadas. Retana perseguía publicidad a toda costa y vender su obra, y sabía cómo hacerlo. Retana es el único que tiene que visitar la cárcel, pero esto, en alguna medida, formaba parte de su *gran circo*.

5. 2. El prólogo de Artemio Precioso

Que vaya firmado por Artemio Precioso, director de La Novela de Hoy, nos parece un artificio más en manos de Retana, para confundir vida y literatura en una sola cosa. Y nosotros, como diría el personaje de “Amanda Gris”⁵⁴⁴ de la película *La flor de mi secreto*, de Pedro Almodóvar, afirmamos que *la ficción* no es otra cosa que *mentira*, a pesar de que Retana nos quiera hacer ver siempre lo contrario. Es un prólogo que no tiene desperdicio y que, mirándolo bien, no tiene ni pies ni cabeza, si es que Retana pretendía que sus lectores le dieran crédito (o pretendía solamente provocar):

- a) Nos habla de su actual esposa, que dice que es morena. (¿!).
- b) Se declara en contra del divorcio.

⁵⁴⁴ “Amanda Gris” es el pseudónimo que utiliza Leocadia Macías (Marisa Paredes) para ocultar que es una escritora de novela melodramática, y que con sus historias, más o menos sacadas de su vida, ha alcanzado un gran éxito de ventas.

- c) Elogia a la mujer virtuosa: *la mujer debe ser casta y recogida*.
- d) Nos habla del tipo de mujer que le gusta (rubia y cuarentona, a pesar de que en su juventud le extasiaron las “tobilleras”), y de los nombres de mujer que le agradan, entre los cuales está el de Gloria (como su protagonista).
- e) Quiere dejar de ser *íntegro y virtuoso*: *He jugado tanto con el fuego que me he abrasado en sus llamas y fatigado de poner cátedra de moral privada voy a entregarme lealmente al poder de Satán. Iré al Infierno aunque sea en tren botijo, aburrido de la monotonía de mi existencia irreprochable(...). Voy a convertir mi corazón en un “cine” dominguero... ¡Pasen, señoras, pasen!*
- Y cuando Artemio le pregunta si es un novelista “original”, contesta: *¡Liquidación por fin de temporada! (...) ¡Gran rebaja de precios, antes de emprender definitivamente la marcha a los Infiernos”*.

Nos llama también la atención la dedicatoria de la novela: *Al infierno en tren botijo*. Nos recuerda el título de su otra novela, de 1933, *A Sodoma en tren botijo* (según Villena, tren botijo es una expresión popular para un tren que va lento). En la entrevista a Artemio precioso, Retana le cuenta que en el Infierno le recibirán con todos los honores, y que allí hay gente bohemia: pecadores de postín, grandes cortesanas, emperatrices de leyenda, artistas sublimes (a diferencia del Cielo que es muy aburrido). Este prólogo nos recuerda la atmósfera de su relato *La vedette de los demonios*, de 1933, en la que Retana juega con lo mismo: la bajada a los infiernos de la cupletista Cleopatra Gutiérrez. Retana es una sorpresa continua.

También le cuenta a Artemio que está esperando a la princesa Raffalovitch, una mecenas que le llevará a merendar y lo paseará luego por la Castellana (es un personaje que luego aparece de

pasada en el fumadero de opio de la casa de Carlos Monreal, en su relato *El príncipe que quiso ser princesa*, de 1933).

Este alambicado toque autobiográfico y tan fingido- y estamos de acuerdo con Alberto Mira- es un abuso del juego tan suyo entre *el hombre doméstico de vida plácida que presume de pervertido mundano y del pervertido que presume de hombre de vida plácida* (op. cit., p. 165). Pero es que Retana ya no sería Retana, si no se comportara así. Ya le conocemos demasiado.

5. 3. El título de la novela

El título tiene su evidente relación con la obra de Baudelaire, *Las flores del mal* (1857)⁵⁴⁵, pero es un sintagma nominal que, creo, puede tener diferentes lecturas. En Retana, esa “flor del mal” sospechamos que se refiere a la “flor del opio”; en la novela se consume opio a través de pipas y cigarrillos (además de consumirse éter y cocaína). El opio se obtiene del jugo de las flores (amapolas) del opio y con él se fabricaba una pasta o resina de color marrón (el llamado “ídolo negro”), en pequeñas dosis y fumado puede tener los mismos efectos estimulantes que el alcohol y relaja los sentidos. El consumo del opio se generalizó en el siglo XIX, Julio Verne ya describe un fumadero de opio en *La vuelta al mundo en ochenta*

⁵⁴⁵ El escándalo que produjo la publicación de este libro fue notorio: Charles Baudelaire y los editores fueron procesados en un juicio (por ofensa a la moral pública y a las buenas costumbres) emitido el 27 de agosto de 1857 por la Sala Sexta del tribunal del Sena. El año 1949, La Sala Criminal del Tribunal de Casación, en su sesión del 31 de mayo, pronunció solemnemente la rehabilitación de Baudelaire y de sus editores y el veredicto se hace público (en Charles BAUDELAIRE: *Poesía completa*, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1981, pp. 379-380). El hecho de que Retana utilizara este título, tiene un interés provocador, porque tal vez fue consciente del posible escándalo que el contenido de la novela suscitara en la moral de la época. Su pequeño tributo a Baudelaire es, pues, también evidente. A Retana, en las ocasiones que es encarcelado, se le acusa de “delito de imprenta” contra las buenas costumbres.

días. Fue una droga que se impuso entre escritores y una fuente de paraísos artificiales.

En la obra, el amante oficial de Gloria Fortuny se dedica al negocio del opio y la cocaína. Gloria Fortuny es una adicta a los cigarrillos egipcios y a la cocaína. El opio es “el vicio rosa” de Retana.

Sacamos a colación⁵⁴⁶ ahora el título de un tango compuesto en 1917, y que fue el primero que Gardel grabó en un disco, y que formó parte en 1919 del sainete *El cabaret Montmartre*, representado en el Teatro Nacional de Buenos Aires, a cuyo estreno asistió Joaquín Belda. El tango se llama *Flor de fango*, un auténtico poema prostibulario que cuenta la lucha por la vida de una tonadillera.

Recordemos⁵⁴⁷ también un cuplé de Retana que contienen el término “flor”: *Flor de noche*, que escribió para el imitador de estrellas Egmont de Bries. Existe también un cuplé de Juan Martínez Abades llamado *Flor de té*, con letra de Retana, que estrenó Adelita Lulú.

También pensamos que el título se colocó para llamar la atención, con posterioridad a su redacción. En su interior, como hace otras veces con la mayoría de sus novelas, Retana no hace referencia al título de su novela a través de una frase o llamada de atención alusiva. Aunque, como veremos, la expresión “flor del mal” puede hacer referencia a Gloria Fortuny, en ningún momento de la obra el autor la denomina de esta guisa.

Finalmente, hemos podido hallar⁵⁴⁸ un cuplé del compositor almeriense José Padilla (autor de “El Relicario”, “La violetera” y “Valencia”) que se llama “**Flor del mal**” (el tema del cuplé trata

⁵⁴⁶ <http://www2.informatik.uni-muenchen.de/tangos/msg01784.html>

⁵⁴⁷ Lily LITVAK: *Antología de la novela corta...*, op., cit., p. 260.

⁵⁴⁸ José LÓPEZ RUIZ: *Aquel Madrid del cuplé*, op. cit., p. 156.

sobre una mujer *caída*); puede ser que Retana lo tuviera en cuenta. Y solucionamos así las dudas que se nos habían planteado en cuanto al origen del título. En este caso, el título de la novela no tendría nada de original.

Este cuplé lo interpreta Sara Montiel, encarnando el personaje de la cupletista Magda Beltrán, en la película *Pecado de amor* (con guión de Antonio Gala y dirigida, en 1961, por Luis César Amadori).

5. 4. Una lectura foucaultiana y de género.⁵⁴⁹

Como ha quedado claro anteriormente, no podemos afirmar que Álvaro Retana tuviera un proceso judicial por la publicación de *Flor del mal*; sin embargo, la novela tiene todos los ingredientes adecuados para el “delito de imprenta” contra la moral y las buenas costumbres, según la legislación vigente de la época. En el relato, Retana traza todo un mapa de la trasgresión que rompe muchos tabús y cuestiona el canon moral de la sociedad patriarcal burguesa. No nos extraña que su novela hubiera podido ser un escándalo. Hemos resumido los puntos básicos de ese mapa de la trasgresión:

- a) Se exalta la fornicación y con ello se ridiculiza el papel reproductorio y exclusivo de la sexualidad en la sociedad burguesa (sancionado por la Iglesia).
- b) Se presenta el adulterio como práctica, que atenta contra la monogamia institucionalizada.

⁵⁴⁹ Para elaborar este apartado hemos consultado: Michel FOUCAULT: *Estética, ética y hermenéutica* (Obras esenciales, v. III), Paidós, Barcelona, 1999, pp. 36-58 (*La evolución del concepto de “individuo peligroso” en la psiquiatría legal del siglo XIX*); *Entre filosofía y literatura* (Obras esenciales, v. I), Paidós, Barcelona, 1999, pp. 163-180 (*Prefacio a la trasgresión*); María Asunción GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ: *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pp. 198-2007; Eve KOSOFSKY SEDWICK: *Epistemología del armario*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998, pp. 91-123.

c) Se describe o se habla de la corrupción de jóvenes por parte de adultos (Rafael Delgado tiene diecisiete años).

d) Se alude a la prostitución masculina. Delgado es un “chulo”,



acepta dinero de Gloria Fortuny a cambio de sexo, y también de Álvaro Retana (personaje).

e) Se consumen drogas, como algo habitual (éter, opio, cocaína) entre las clases acomodadas.

f) Se describe un *menage à trois* con todo lo que ello conlleva (bisexualidad, homosexualidad y pederastia). La conducta sexual de Gloria Fortuny, Rafael Delgado y Álvaro Retana (personaje) rompe con los

códigos sexuales establecidos (por la medicina y la psiquiatría). Se cuestiona la monogamia, la fidelidad y la procreación como únicas justificaciones del acto sexual decente.

g) Se exhibe y describe el deseo y el goce sexual de la mujer. Retana muestra la sexualidad femenina en estado salvaje, el desorden del goce femenino, algo que se había ocultado siempre, y que era propio de prostitutas. La madre burguesa debía sublimar su sexualidad a través de la maternidad; el placer sexual era algo que no pertenecía a la mujer decente.

Y todo ello se enmarca en un contexto contemporáneo a los lectores, el Madrid de los años veinte: este hecho es el que contribuye sobremanera a que el impacto sea mayor para el escándalo. Se describe algo que está ocurriendo en esa sociedad

burguesa, con personajes que se pasean a sus anchas por la Castellana.

Retana se atreve a mostrar la relación de tres seres que están actuando peligrosamente para su sociedad; son peligrosos porque su actitud atenta contra de la familia, son corruptos y han creado un mundo amoral al margen de cualquier norma. La novela no es políticamente correcta en el aspecto de que hay una recreación morbosa en la historia que se nos cuenta de Gloria Fortuny⁵⁵⁰. Una vida que puede mostrarse como depravada y monstruosa, no cabe en la mentalidad de una moral bienpensante. ¿Pero esa provocación se lleva a cabo para ir en contra de un estado de dominación y de control? ¿Retana pone evidencia que la ideología burguesa controla a los individuos a través de la sanción de lo que es o no correcto en el ámbito de la sexualidad?

Precisamente el autor, con su relato, ridiculiza la obsesión monomaniaca que las sociedades capitalistas han tenido, desde el siglo XIX, acerca de la sexualidad y la descalificación sistemática de

⁵⁵⁰ **La trama de la novela:** Gloria Fortuny (Fortuny es el apellido real de la madre de Retana) es una bella mujer rubia, de unos cuarenta años, que, influenciada por sus lecturas (algunas de Retana como *La carne de tablado* y *Mi novia y mi novia*) y por una sensualidad exacerbada, decide conocer a Álvaro Retana porque lo admira. La amistad entre ambos va más allá y devienen amantes. Álvaro está casado, y Gloria tiene un rico amante que se dedica al comercio del opio y la cocaína. A ese binomio se le une Rafael Delgado, un estudiante sevillano, amigo del escritor. Gloria se imagina que entre el novelista y Delgado hay algo más y eso hace que ella quiera mantener una relación amorosa con ellos puesto que el hecho la excita. Pasan los tres veinte días de lujuria y vida muelle, porque Gloria sufraga todos los gastos de sus nuevos amigos (teatros, restaurantes, ropa, joyas, drogas...). La relación se acaba porque Gloria tiene que partir con su marido a Marsella para dirigirse a la China. Antes de partir Gloria les obliga a una promesa: que se amen los dos en su ausencia para recordar los momentos vividos. Entonces, el novelista confiesa a Gloria que nunca ha habido nada entre él y Rafael, que todo era una farsa para sacar partido de su relación con ella. Gloria los perdona antes de irse. Pero ellos se resienten de su partida porque se les acabó esa vida fácil. Retana y Delgado salen juntos de farra, pero el novelista se cansa de esa amistad porque tiene que pagar todos los gastos del joven y rompe con él. Además siente grandes escrúpulos por la vida que ha llevado y decide continuar su vida tranquila al lado de su mujer.

todo lo relativo al placer. De ahí que Gloria Fortuny, Rafael Delgado y Álvaro Retana (personaje) sean individuos peligrosos, tal como eran concebidos en la ideología burguesa, es decir, unos degenerados, caracterizados por la desviación de su conducta sexual, que se han saltado todas las prohibiciones más estigmatizadas.

En *Flor del mal* nos encontramos con el mismo juego que Retana había llevado a cabo en *Mi alma desnuda*, una pretendida novela autobiográfica. *Flor del mal* parte de una situación actancial que ya se había planteado en la anterior novela: los remilgos morales y moralizantes de Álvaro Retana/Rafael Heredia (personaje) con el libertino guayabo Alberto Moliner y la perversa Astartea. En *MAD* el escritor (personaje) no sucumbe ante los encantos de ambos y se jacta de ello, como dechado de moralidad.

Pero en *Flor del mal* esto no ocurre ya que Álvaro Retana (personaje) forma parte de un trío amoroso, en el que Gloria Fortuny nos recuerda a Astartea y Rafael Delgado a Alberto Moliner. Los melindres morales en *Flor del mal* están al final de la novela, en la confesión que el novelista hace a Gloria Fortuny para solucionar un *equivoco* (él y Delgado nunca han sido amantes), y lo más grave es el hecho de culpar- después que han gozado de ella y le han sacado partido económico- a Gloria Fortuny como la causante de su desvarío sexual. La mujer ha sido la tentadora y la perversa, él sólo ha pasado un rato agradable siguiéndole el juego.

Una caída en el abismo de esta índole para luego rectificar, no deja de ser otra provocación más. Hace culpable – Retana-personaje- a Gloria Fortuny (como si fuera una flor de *su* mal) y siente tan sólo una atracción espiritual por Rafael y se acuerda entonces de su mujercita, que ha tenido tan abandonada ¿Eso cómo

se come?, podría pensar un lector de la época: después de un erotismo compartido con Rafael (un auténtico y guapo guayabo de diecisiete años, rubio y de ojos azules), a qué vienen esos escrúpulos del personaje novelista. El acusar a Gloria, como causante de todos los males, sería un mensaje machista y reaccionario.

De acuerdo que el personaje Álvaro Retana no es Álvaro Retana. Pero el lío ya estaba armado al colocar a su criatura su nombre y apellidos; el escándalo estaba asegurado por el cinismo del final de la obra: Álvaro Retana-personaje, al final de *Flor del mal*, cuando medita la vuelta con su mujer y a una vida ordenada (*Había hecho “el canelo” y me había comportado, a pesar de mi seriedad y mi prestigio, como cualquier “chula” vulgar de estas que necesitan “marcha” y son famosas en la galantería encopetada*”), está platicando, en un café, con unas cortesanas, amigas suyas, que hablan de sus protectores ricos y de los chulos que, al mismo tiempo, mantienen, y lo hace comiéndose un sabroso bocadillo de jamón. No perdamos de vista que él mismo (el personaje) se define, en un momento de la novela, como *una cocota con alma de emperador*.

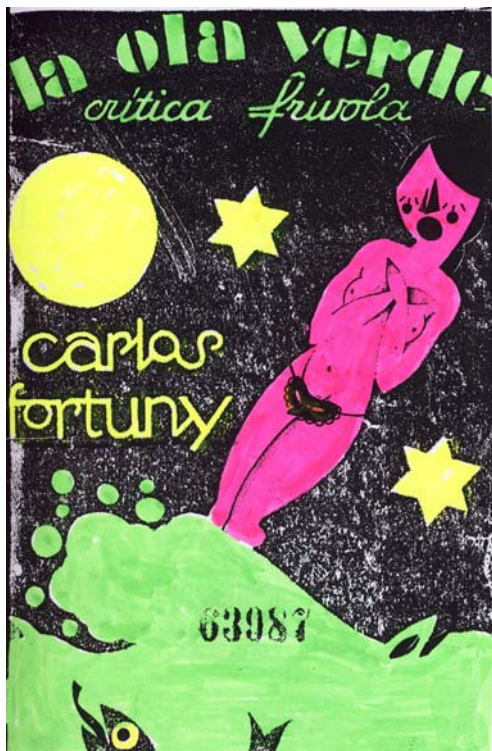
Esa coreografía de farsa sin respiro, esa exhibición teatral, ya vistas en *Mi alma desnuda* (1923), se consolidan en *Flor del mal* en un cóctel explosivo. Ese final tan descaradamente fingido debía exacerbar mucho más a las mentes bienpensantes y hacer soltar más de una carcajada a aquellos de sus lectores que bien le conocían en su vida real. Con la novela, el muro de la vida privada se intenta romper de nuevo, y creemos que esto Retana lo vuelve a hacer sabiendo lo que hace. De alguna manera, siempre insiste en que sus personajes tengan algo que ver con él, o viceversa, porque es algo que vende.

A través de esta lectura – y no queremos ser retorcidos o capciosos- nos hacemos algunas preguntas: ¿Tenía Retana problemas con según qué tipo de mujeres? ¿Se sentía atraído solamente por mujeres suntuarias y bellas, en el sentido estricto artístico y no el sexual? ¿Tenía problemas de identidad? ¿Jugaba con la ambigüedad para evitar una etiqueta? ¿Era misógino o machista? ¿Le gustaban sexualmente los guayabos? ¿Quería “patear” a la burguesía como un *enfant terrible*? ¿Era un inconsciente que no pensaba en las consecuencias inmediatas de su literatura? Si las contestáramos, habríamos caído en el error de confundir al personaje con Álvaro Retana. Lo que sí es evidente es que el Álvaro Retana de ficción es un auténtico pícaro y un gran sinvergüenza.

Creemos que el autor, con *Flor del mal*, fomentó más la confusión que sobre su persona se tenía (en su obsesión enfermiza de ser, como afirma su alias, *el novelista peor reputado de España*- la otra cara de *el novelista más guapo del mundo*). Pero habiendo en él algo del Arcipreste, todo es producto de una ironía muy bien pensada, de su frivolidad y de su hedonismo constante ante la vida. Y de esta forma, y sin lugar a dudas, el escándalo (con repercusiones publicitarias positivas para el autor de carne y hueso) estaba bien servido y en bandeja de plata.

VII. CARLOS FORTUNY Y LA OLA VERDE (1931)

Luis Antonio de Villena⁵⁵¹ nos dice que Álvaro Retana posiblemente escribió o acabó *La Ola verde* (subtitulada como



Crítica frívola) en París, ya que está fechada en esa ciudad en 1930, aunque la edición de la editorial Jasón de Barcelona sea de 1931. París, sigue Villena, donde quizá Retana pasara unos meses, era el destino que algunos escritores habían elegido (Unamuno, Artemio Precioso) huyendo de los rigores de la Dictadura de Primo de Rivera.

Según Villena, *La ola verde* fue escrita de una forma

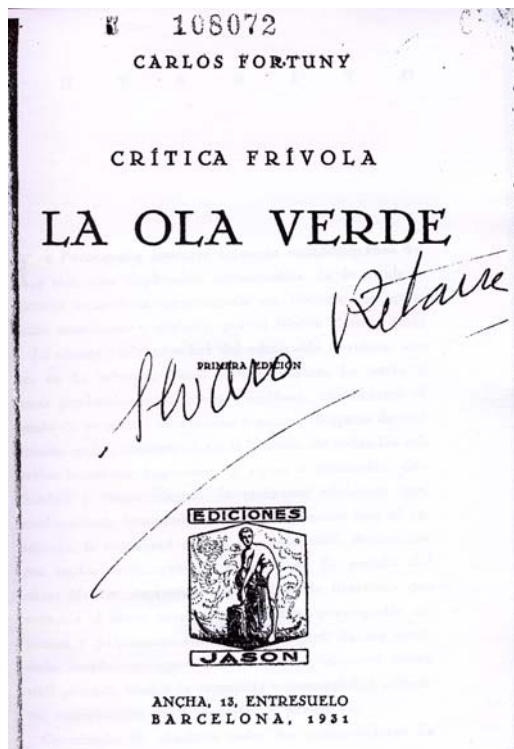
bastante rápida, durante *la dictablanda* del breve Gobierno del general Berenguer, periodo moderado que daría paso ya a la República.

La ola verde, hemos de decir por nuestra parte, ha sido un libro que nos planteó algunos problemas desde el momento en que intentamos localizarlo. El hecho de que estuviera firmado por Carlos Fortuny y no con el nombre de Álvaro Retana incrementó la ambigüedad de su búsqueda. Era imposible, en un primer momento, localizarlo por internet (a través del nombre de Carlos Fortuny) ni en ninguna librería de viejo de Barcelona o Madrid. Tampoco a nuestro

⁵⁵¹ Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., pp. 75 y 78.

contacto de Barcelona (Llibres El Senderi) le fue posible hallarlo, y estuvimos a punto de desestimar definitivamente su búsqueda.

Pasó más de un año y entramos en la web de la UAB de Barcelona para introducir sólo el nombre de la obra, la editorial y el año; nuestra sorpresa fue agradable porque entonces supimos que



en la biblioteca de la UAB tenían un ejemplar de *La ola verde*, pero catalogada incorrectamente por el nombre de CARLES DE FORTUNY. Se había catalanizado el nombre del heterónimo de Retana, posiblemente ante un desconocimiento total del autor del libro que se había catalogado.

A través del servicio de préstamo interbibliotecario, intentamos que nos hicieran una fotocopia del ejemplar, pero se nos denegó, a pesar de que explicamos que lo necesitábamos para un doctorado. La UAB de Barcelona, lamentablemente, nos negó a Álvaro Retana.

Fue entonces cuando se nos facilitó, a través del servicio de préstamo interbibliotecario de la URV, la información de que existían dos ejemplares más de *La ola verde*: uno se encontraba en La Biblioteca Nacional de Madrid y el otro estaba en posesión del Instituto Cervantes de Nueva York. Ambas instituciones en ningún momento presentaron ninguna objeción para el envío de la fotocopia de la obra.

Decidimos que la Biblioteca Nacional de Madrid nos enviara la copia, y es ésa la que hemos utilizado en nuestro estudio. En el interior de la copia pudimos comprobar que estaba firmada por Álvaro Retana de su puño y letra. Hecho que, después de toda la peripecia, nos llenó de júbilo.

1. El porqué auténtico de *La ola verde*

Nos resulta ahora bien curioso toparnos con un libro de las características de *La ola verde*; singular además dentro de la producción escrita de Álvaro Retana, ya que estábamos acostumbrados a leerle como novelista. Retana afirma, a través de Carlos Fortuny, que *La ola verde* pretende ser una obra de *crítica profana* sobre la literatura erótica (sobre la Pornografía literaria española desde Felipe Trigo a Álvaro Retana) de las primeras décadas de siglo, y utiliza el término “profana” para que quede muy claro que su *ensayo* no está concebido bajo ninguna pretensión académica.

Pero *La ola verde* es algo más que un libro de crítica, en este caso, literaria, es un curioso **artefacto ficcional** que esconde una realidad biográfica traumática que a Retana le interesó comunicar a su entorno receptor de una manera más o menos velada. *La ola verde* es un libro de quejas contra la falta de libertad de expresión y los procesos judiciales que él tuvo durante el periodo de la Dictadura de Primo de Rivera.

Para llegar a este punto que antes señalábamos, Retana se vale de diferentes estrategias:

a) Utiliza un heterónimo, Carlos Fortuny, para distanciarse a través de la ironía y la justificación retórica: Carlos Fortuny es un personaje literario que juega a ser crítico; un crítico reaccionario que parece que aplaude la campaña censora del Directorio contra los excesos

de la Pornografía literaria, y que opina sobre todos aquellos escritores que se sintieron tentados por la moda literaria de la Pornografía.

b) El corpus escrito de *La ola verde*, en sus 305 páginas, se configura como una antología de textos de aquellos autores que escribieron “Pornografía”: es un auténtico relleno justificatorio y una excusa para comunicar *algo* que se hubiese podido solucionar en pocas páginas (en un artículo, por ejemplo).

De ahí que en *La ola verde*, a la que consideramos como una especie de híbrido ficcional (o ensayo novelesco) en clave, podemos hallar tres niveles significativos:

- 1) Lo que Carlos Fortuny, como ente de ficción, opina sobre los escritores contemporáneos de la novela erótica: elaborado ficcionalmente y a través de la ironía.
- 2) Los fragmentos de novelas escogidas por Álvaro Retana de los autores de novela erótica : una realidad extratextual a *La ola verde*, y que supone “el relleno” al que antes aludíamos, y que consideramos como una *falsa antología*.
- 3) Las quejas de Álvaro Retana a causa de sus procesos judiciales (de 1926 y 1928): lo auténticamente verdadero en toda la obra, porque es la razón de ser de la redacción de *La ola verde* y lo que, creemos, exclusivamente importa a Retana.

La estructura de la *Ola verde* quedaría delimitada, pues, por un *Introito* o prólogo, el corpus de la antología que comenta Carlos Fortuny que tiene en su haber los siguientes autores (16): Felipe Trigo, Alberto Insúa, Ramón Pérez de Ayala, Emilio Carrere, Antonio de Hoyos y Vinent, José Frances, Joaquín Belda, Rafael Cansinos Assens, Alfonso Vidal y Planas, Vicente Díaz de Tejada, “El Caballero Audaz”, Felipe Sassone, Luis Antón de Olmet, Eduardo Zamacois, Artemio Precioso y Álvaro Retana; le sigue otro capítulo

dedicado a “Más pornógrafos distinguidos”; y *La ola verde* acaba con un “Comentario final” a manera de epílogo.

El proceso ficcional de *La ola verde* nos recuerda el proceso ficcional que Torres de Villarroel utiliza para crear su *Vida*. Villarroel también escribe su artefacto ficcional para que los gerifaltes de la Universidad de Salamanca le tengan en consideración, al margen de los dimes y diretes que se habían gestado sobre su persona y su valía. Villarroel se sirve de la novela picaresca – como Retana del supuesto ensayo literario- para crear otra cosa distinta, en su caso una autobiografía novelesca. Villarroel utiliza la novela para finalidades no propias de la novela. Retana se vale de la técnica del ensayo para una finalidad autobiográfica, deviniendo ***La ola verde* una parodia del ensayo, como género académico.**

Desde el punto de vista bajtiano, la *Vida* de Torres de Villarroel es un ejemplo de lo que Bajtin denomina *autobiografía retórica*, o discurso de defensa (testimonial) ante un entorno contemporáneo, en el que se pretende la autojustificación pública, y que tiene sus raíces en el mundo clásico y humanístico.

Algo de todo esto, de esa intención de ajustar las cuentas ante un entorno contemporáneo que ha sido hostil, hay en *La ola verde*. De ahí que lo que prevalezca de la obra, sea lo autobiográfico- y en este caso planteado con total sinceridad y sin ambages de ningún tipo- y no el supuesto análisis crítico de un movimiento literario al que se halla ligado Álvaro Retana, como autor. Esto ocurre, como veremos, cuando Carlos Fortuny deja de ser el crítico reaccionario, partidario de un saneamiento de las buenas letras, y se convierte en el Álvaro Retana que nos cuenta su verdad.

Y es precisamente en *La ola verde* donde ocurre esto y no en otras obras de Retana pretendidamente autobiográficas como, por ejemplo, *Mi alma desnuda*. Y eso se ve en *El comentario final* de *La*

ola verde, en este caso no se puede aplicar el refrán de “mucho ruido y pocas nueces”. En esa última parte final de *La ola verde*, Carlos Fortuny ha dejado de ser un ente de ficción, se desintegra, es un nombre ya vacío de significado, ya que Retana se quita la máscara definitivamente y habla como creador resentido por un momento histórico que le ha tocado vivir y que de alguna manera le perjudicó.

1.1. Las quejas de Álvaro Retana

Por fin, a través de la voz melodramática de Carlos Fortuny, asistimos, al final de *La ola verde*, en su “Comentario final”, a la explosión de rabia de Álvaro Retana contra los procesos que le incoaron durante el Gobierno de Primo de Rivera, único causante, de que ya en 1930 la Pornografía hubiera desaparecido del panorama literario español:

El único escritor de los sometidos a proceso por escándalo público a quien se encarceló fue Álvaro Retana. Y se le encarceló dos veces. La primera el 14 de agosto de 1926, para cumplir una condena de cinco meses de arresto, que le impuso la Audiencia de Madrid, por la publicación de *El tonto*, inofensiva producción aparecida en La Novela de Hoy. Menos mal que la misma Salka que le condenó, percatada de la excesiva dureza de la pena, aplicó el indulto *Plus-Ultra*, y Álvaro Retana abandono Moncloa-Palace a los veinte días de su ingreso...

(...) La segunda vez que Álvaro Retana entró en Moncloa-Palace fue el 14 de agosto de 1928, para cumplir tres meses de arresto que le impuso la Audiencia en 1927, por la publicación de una novela que apareció primeramente en 1919, y que sólo hasta diez años después pudo originar proceso, condena y encarcelamiento. (...) De este segundo encierro salió Álvaro Retana el 14 de septiembre de 1928, alcanzado por el indulto TOTAL que el Gobierno concedió a todos los procesados

por delitos de imprenta, para conmemorar el quinto aniversario del feliz
(?) (sic) advenimiento del Directorio.⁵⁵²

El tonto fue publicada por La Novela de Hoy en 1925; y las novelas que Retana publicó en 1919, entre las cuales debe de estar la que causó el segundo proceso, fueron *Las ingenuas libertinas*, *El maniquí*, *El crepúsculo de las diosas*, *La primera aventura de Leticia*, *Las locas de postín* y *Una niña demasiado moderna*. Nos extraña que Retana no quiera colocar el nombre de esa novela *problemática*.

Fortuny comenta, más adelante, que, en cuarenta y cinco años de funcionamiento de la Cárcel Modelo de Madrid, *Álvaro Retana es el primero y único escritor que ha entrado a cumplir condena por haber escrito una novela picaresca*.

Y hace explotar definitivamente la *bomba* de su descontento:

Lo verdaderamente cruel es que el Gobierno de Primo de Rivera no se conformara con encarcelar dos veces a Álvaro Retana – y la segunda por una producción que se publicó primeramente ¡hacia diez años!-, sino que le suspendió de empleo y sueldo en el Tribunal de Cuentas del Reino, donde él prestaba sus servicios desde 1909, a consecuencia del primer proceso.

¿Puede juzgar nadie justo desposeer a un hombre de una carrera, que ganó por oposición, y después de veinte años de intachables servicios al Estado, por haber cometido *un delito de imprenta*, que en nada afecta a su honorabilidad de empleado?⁵⁵³

Después del ataque, Carlos Fortuny, vacío ya de ira, transforma su discurso – retorciéndose, decimos nosotros, de gusto- en una jocosa pantomima final, llena de ironía, que resuelve su *ensayo* sobre la novela erótica en una estupenda parodia de lo académico:

⁵⁵² Álvaro RETANA: *La ola verde*, Jasón, Barcelona, 1931, pp. 302-303.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 304.

Nada importa el sacrificio de una persona cuando este sacrificio represente el bienestar de una nación y la tranquilidad de la opinión pública.

(...) Con el voluntario eclipse de Álvaro Retana ha vuelto la honestidad a los hogares, se han restablecido los principios de la virilidad masculina, y como él ha purgado por todos, la vetusta y honorable señora doña Moral, puede proclamarse en paz con todos los numerosos libertinos que la vilipendiaron. Los novelistas pornográficos que tan insistentemente han promovido escándalo público, podrán vanagloriarse para lo sucesivo de que durante la actuación del Directorio, al combatirse la Pornografía, el ÚNICO escritor libertino a quien se procesó, encarceló y desposeyó de su destino fue Álvaro Retana, lo que demuestra palpablemente que en España no hay más escritor pornográfico que él, ni más Pornografía que la suya.⁵⁵⁴

Así acaba Carlos Fortuny *La ola verde*. Así la termina Álvaro Retana con su exclusivo divismo, pero con esa gracia inteligente del que sabe quién es y qué lugar ocupa como escritor, a pesar de las ideologías o la crítica.

2. La caravana de los pornógrafos:

Carlos Fortuny se nos presenta como un pequeño demiurgo, poseedor de un idiolecto propio, que imita- en la parodia- el lenguaje ideológico de los censores de la Dictadura de Primo de Rivera. Y utiliza el termino "Pornografía" (y siempre como nombre propio) para identificar todas aquellas producciones literarias que tienen que ver con el erotismo. Se ha basado, Carlos Fortuny, además en una definición extraída del diccionario de la RAE que relaciona la pornografía con la prostitución, o con aquellas obras literarias y artísticas cuyo carácter visible es la obscenidad.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, pp. 304-306.

El error, nos dice Fortuny, en el “Introito” /prólogo a *La ola verde*, de algunos escritores “pornógrafos” españoles es *precisamente su desatinada obcecación en no ser catalogados como tales*. A partir de aquí intentará demostrar quiénes fueron los cultivadores de la Pornografía, no tan sólo para mostrar el evidente carácter inmoral de sus novelas, sino también para analizar su calidad literaria.

Carlos Fortuny comunica al lector (en “Más pornógrafos distinguidos”) que, *en este volumen de crítica frívola y profana, confeccionado sin pasión ni bilis; sin esas cominerías de ratón de biblioteca, ni ataques violentos de enemigo encarnizado:*

El autor de LA OLA VERDE no profesa antipatía a ninguno de los literatos analizados por él. Antes bien, favorécelos con el modesto homenaje de su admiración, que se complace en proclamar en estos tiempos en que lo único que se confiesa públicamente es el desdén.

Quien esto escribe ha juzgado oportuno y curioso catalogar los nombres de los más populares novelistas que en el primer cuarto del siglo XX practicaron esa clase de literatura erótica, que floreció en todas las épocas y en todas las edades y que justamente en nuestro tiempo alcanzó el grado máximo de intensidad merced a haber sido cultivada por figuras eminentísimas.⁵⁵⁵

Felipe Trigo: el fundador de la dinastía pornográfica

Felipe Trigo es considerado como el Fundador de la dinastía pornográfica, al ser un seguidor de la literatura de alcoba francesa. Retana/Fortuny critica lo que él llama *la tiranía literaria* de Felipe Trigo y su *doctrinarismo sectario*: esa pretensión educadora del vicio a través del género de la novela. Para Retana /Fortuny ese naturalismo doctrinal es excesivo en situaciones y sin ningún valor estético. Lo sexual sofoca el efecto estético.

⁵⁵⁵ Álvaro RETANA : *La ola verde*, op. cit., pp. 293-294.

Se critica, pues, al creador de la escuela de la novela erótica porque se le ve todavía demasiado vinculado al naturalismo finisecular. Retana no puede compartir la labor llevada a cabo por Trigo, porque la novela de Retana se centra en otra filosofía ficcional para plantear lo erótico, la frivolidad, basada en la caricatura y la ironía, y en la falta de un fin moralizante real. De ahí que afirme que las novelas de Felipe Trigo sean *malas novelas*.

Retana/Fortuny se encarniza con Trigo al justificar su suicidio como corolario de su mala literatura. Es una forma freudiana de matar al padre.

Alberto Insúa : el desliz pornográfico

El cubano Alberto Insúa es considerado como uno de los primeros seguidores de la Pornografía en los albores del siglo XX. Se alaba su sensibilidad artística como cronista frívolo, y se alude a su novela *La mujer fácil* (sobre el adulterio femenino), obra que pone en entredicho su reputación como escritor al entrar en el mundo de la Pornografía. Se tacha a Insúa de hipócrita al haber querido renegar de su “desliz pornográfico” (*La mujer fácil*, a pesar de sus 9 ediciones) y convertirse en un detractor y perseguidor de otros escritores pornógrafos sobresalientes como “El Caballero Audaz”, Belda o Retana.

Se reprueba asimismo la trayectoria literaria de Insúa que, para evitar lo erótico, deriva a un tipo de novela “cosmopolita” que esconde, bajo una apariencia de modernidad, las aventuras más vulgares. Se pone en evidencia la amargura del escritor ante los éxitos ajenos.

Ramón Pérez de Ayala: el edificante académico

Retana/Fortuny ataca en la figura de Ramón Pérez de Ayala al académico de la lengua por su pasado en la Pornografía. Ayala, nos comenta, *ha cultivado la Pornografía en sus más aburridas manifestaciones, de una manera vergonzante*. Se refiere a *Tinieblas en las cumbres* (publicada con el pseudónimo de Plontino Cuevas y con prólogo de Benito Pérez Galdós), *A. M. D. G* (la vida en los colegios de los jesuitas) y *Luz de domingo*.

A través de la ironía que lo caracteriza, Retana /Fortuny dice que Pérez de Ayala sólo puede pasar por genio en casa del torero Belmonte, y que sus tres producciones pornográficas, como las hijas de Helena, ninguna es buena. Pérez de Ayala no tiene talento como pornógrafo, a pesar de ser un perillustre académico de la lengua (cuya entrada en la Academia se había cuestionado por esas novelas) y ser considerado un gran intelectual.

A pesar de que no se le considera un creador de novela erótica porque no conmueve (excita) al lector, al revestir su pornografía de galas literarias (asequible a viejos libidinosos y a estudiantes enfermos de obscenidad), se le respeta como autor de otro tipo de novela (*Tigre Juan*) que no tenga nada que ver con lo erótico.

Emilio Carrere: un caso de cinismo desconcertante

Se pone en la picota a Emilio Carrere – como un caso de cinismo desconcertante- como el representante más combativo en la campaña hecha contra los escritores pornográficos, y en especial contra Álvaro Retana, al haber escrito duros artículos ensañándose con éste, fruto de una antipatía personal y de los celos, a pesar de que también cultivó la Pornografía a toda orquesta en *La Novela de Hoy* y *La Novela de Noche*, hecho que hasta incluso le acarreó un proceso por escándalo público.

Carrere no hace una Pornografía elegante sino triste, sombría y maloliente, porque reduce su horizonte ficcional a lo sórdido y lo bohemio (novelística de burdel). Es bastante menos culto que Hoyos y Vinent, pero le gana en fantasía y sensibilidad. No se le considera original- porque sigue la moda de la *caravana pornográfica* y no presentó *algo nuevo* como Álvaro Retana- pero se valora su estilo, caracterizado en saber copiar magistralmente la realidad, y se destaca, como ejemplo, la novela *La casa de la Trini*.

Hoyos y Vinent: una obra estupefaciente

El marqués de Vinent queda malparado (*un envenenado de literatura estética, obsesionado en realizar una obra estupefaciente*) en *La ola verde*; a pesar de considerársele relativamente culto, *el pobre carece de genio*.

Retana/Fortuny afirma que la Pornografía de Hoyos nunca fue por convicción sino para no desentonar entre los que seguían a Trigo y que debe su exclusiva celebridad a la Pornografía, y en la que, para distinguirse, mezcló lo místico y lo pornográfico (se alude a las novelas *Una casa seria*, *El árbol genealógico* y *El monstruo*, como también a *El martirio de San Sebastián*).

Le reconoce un estilo chispeante, aunque descuidado, pero le trata como un desconocedor del alma humana, en especial de la femenina –, ya que ignora, como Retana y Belda, dónde radica el encanto femenino. Sus obras son novelas de toreros y marquesas, de la aristocracia equívoca y de las chulerías castizas, producto de la observación de las malas costumbres y como discreto narrador de ambientes morbosos.

A pesar de lo que se dice de Hoyos en *La ola verde*, hemos de recordar que éste realiza el prólogo encomiástico, en 1933, de la novela de Retana *A Sodoma en tren botijo*.

José Francés: un perseguidor de los pornógrafos

En José Francés, *un producto literario allende el Pirineo*, se muestra un escritor que no quiere ser encasillado como pornógrafo, después de haber escrito su novela *La guarida*, en la que se describe una casa de citas (poseedora en su haber de un prólogo moralizante). Y es señalado por sus intervenciones en perseguir a los escritores eróticos.

A Francés se le destaca como un crítico de arte y un novelista admiradísimo, y se elogia su buen dominio del castellano.

Joaquín Belda: la figura más simpática

Joaquín Belda es el escritor de novela erótica que queda mejor parado, en *La ola verde*. Belda es considerado un auténtico novelista erótico, *por derecho*, como Retana, porque se considera como tal y no es un detractor ni un hipócrita. Es elogiado como un costumbrista formidable, un auténtico sainetero, que no pretende ser un estilista, y que la copia de la realidad con su gracia desvergonzada es la clave de su éxito (no como hace la camarilla vergonzante de hipócritas contrabandistas de la Pornografía, como Francés, López de Haro, Felipe Trigo o Insúa, que supuestamente pretenden una labor educativa o una intención artística).

La obra de Belda es humorística y pornográfica, sin otro propósito que entretener y regocijar al lector.

Belda, como Retana, sufre la injusta persecución de los procesos del Directorio militar, y las críticas corrosivas de otros escritores pornógrafos que se camuflan para salvarse.

Se alude al proceso que Álvaro Retana tuvo en 1926(10 de agosto) y su estancia de veinte días en la Cárcel Modelo de Madrid, a consecuencia de la publicación de la novela *El tonto*.

Retana/Fortuny se queja, por ejemplo, de que se sancionaran sólo a unos pocos escritores y se dejara libre de culpa, por ejemplo, a Insúa y a su novela *La mujer fácil*.

Rafael Cansinos-Assens: el alcaloide de la finura

Retana/Fortuny se ceba en este caso en uno de los gurús más influyentes de la crítica española de la época. Y lo hace a través de una sutil ironía, destacando la malevolencia de Cansinos-Assens (*arañazos felinos, agilidad de su malevolencia*) y denominando sus producciones novelescas como *mariconada de una aristocrática estilización*.

Le clasifica como un cultivador de una Pornografía filtrada o inofensiva, de la cual *nadie se ha enterado hasta la fecha*. Considera que su prosa tiene *una intensidad de mermelada*, sin vigor vital, privada de emoción, porque es *un alcaloide de la finura*. Y la muestra de que es un fracaso en el avivar las emociones medulares, es su novela *Las dos amigas* (sobre dos damas de vida airada que mantendrán una relación lésbica *muy poética*, cuando se acercan la una a la otra con el *lirio y la hortensia*), publicada en la Novela de Noche.

Creemos incluso que Retana es demasiado suave con Cansinos-Assens, quien demostró una inquina bastante dura contra Álvaro Retana, por motivos que ya explicamos en otro capítulo (III), y que colocan a Cansinos-Assens entre los ideólogos homófobos más recalcitrantes en las primeras décadas del siglo.

Alfonso Vidal Planas: una Pornografía de la demencia

Se destaca a Vidal Planas como un dramaturgo eminente, pero al mismo tiempo como *traficante de feminismo de guardarropía*, cuya entrada en el mundo de la Pornografía se hace a partir del estreno

en el teatro Eslava de Madrid de *Santa Inés de Ceres*, un drama pornográfico, según Carlos Fortuny.

A partir de aquí las novelas de Vidal Planas, a quien define como *más loco que una espuerta de gatos*, son el producto de un misticismo estrafalario (*una Pornografía de la demencia*), en su exageración por redimir a mujeres de vida airada. Nos comenta los procesos del autor por sus publicaciones en La Novela de Hoy y La Novela de Noche.

Expone, como muestra de su *novelería*, *La conversión de don Juanito*, descripción delirante de una mancebía a través de un lirismo enfermizo y una interpretación caprichosa de lo religioso que no tiene ni pies ni cabeza.

Vicente Díaz de Tejada: una víctima de la Pornografía

Carlos Fortuny considera a Vicente Díaz de Tejada como un auténtico fracaso como novelista erótico, a pesar de que su primera trayectoria literaria tuviera en su haber una obra artística a considerar como fue el caso de su novela *Tántalo*.

Las novelas eróticas de Tejada- escritas al final de su carrera artística- son *verdaderos atentados al respeto de los lectores* ya a partir de 1924, con obras como *El amuleto*, *verdaderas indecencias de chiquillo en la Pornografía*, publicadas en La Novela de Noche y que le ocasionan proceso y condena, poniendo en peligro su carrera de Jefe de Telégrafos.

El antiguo novelista discreto se estrella en otra obra como *No por obra de varón*, sin ningún tipo de calidad literaria y que le desacredita como pornógrafo, a diferencia de los logros conseguidos por Belda o Retana. Es, en definitiva, una lastimosa víctima de la Pornografía.

“El Caballero Audaz”: la fatuidad excesiva

Carlos Fortuny, a lo largo de *La ola verde*, se contradice a la hora de opinar de José María Carretero, uno de los novelistas eróticos, decimos nosotros y no Fortuny, que más éxito de ventas tuvo llegando a ser sus obras auténticos *betsellers*. Se contradice- esa contradicción residiría en el mismo Retana- porque muchas veces lo sitúa entre la nómina de los autores novedosos, junto a Belda y Retana.

A pesar de ello, Fortuny le critica su obsesión en emular a Blasco Ibáñez, en obras como *La venenosa* y *La sin ventura*, y en refocilarse en exceso en la idea de creerse un novelista de masas con un público que lo admira; además de tener una morbosa predisposición a seguir a Álvaro Retana en sus estudios del mundo de los invertidos (Fortuny menciona la novela *Bestezuela de placer*, una novela- decimos nosotros- altamente homófoba).

El Caballero Audaz, a pesar de los aires que se da, como pornógrafo, es mediocre, un simple autor de novelas *boulevarderas*. Fortuny menciona asimismo los procesos judiciales de José María Carretero por publicaciones en La Novela de Hoy.

Creemos que, en esa valoración, de Carlos Fortuny se traslucen los celos profesionales de Retana para con José María Carretero.

Felipe Sassone: la Pornografía hecha arte

Carlos Fortuny considera a Felipe Sassone como un talento privilegiado, por sus méritos indiscutibles, en la legión de los pornógrafos. Un prestigioso comediógrafo *devorado por un ansia latente de renovación*.

Su Pornografía es cosmopolita, perfumada, espiritual, de una cadencia de buen tono, y que es elegante en sus mayores atrevimientos. Sassone es moderno expresivo y jovial, y es de los

autores que ha hecho arte dentro de la Pornografía, siendo una de las más recomendables. Destaca sus novelas *Vórtice de amor*, *La espuma de Afrodita* (la mejor concebida y magistralmente desarrollada) y *Bajo el árbol del pecado* (volumen de novelas cortas).

Luis Antonio de Olmet: obras muy estimables

A pesar de que Carlos Fortuny considere a Olmet (de la generación, nos informa Fortuny, de Insúa, Carretero, José Francés, Carrere y Belda) mejor periodista que escritor, estima que es también un pulcro literato, con obras estimables a tener en cuenta en la novela erótica.

Reconoce en Olmet una prosa mejor que en “El Caballero Audaz”. De todas sus obras destaca *Cruz verde*, 8, una de las mejores y más leídas, de cuyo matiz pornográfico no puede dudar nadie.

Artemio Precioso: el gran Sacerdote de la Pornografía

El capítulo dedicado a Artemio Precioso es uno de los más interesantes de *La ola verde* porque en él se muestran los sentimientos contradictorios que Álvaro Retana observa para el que fue su *voluble amigo* y su editor más importante.

A través de Carlos Fortuny, conocemos el resentimiento de Retana hacia Precioso, ya que éste, cuando el autor fue condenado en 1926 a cumplir 5 meses de cárcel, a causa de la publicación en La Novela de Hoy, revista dirigida por Precioso, de la novela *El tonto*, no tuviera para con él *ni dos líneas de condolencia*. Además se cuenta la campaña de Artemio contra “El Caballero Audaz”.

Carlos Fortuny nos comunica que Artemio Precioso perdió su talento, su dinero y su dignidad sirviendo a la Pornografía. Le llama el *gran sacerdote de la Pornografía y el coloso de la*

irresponsabilidad literaria, haciéndole culpable del cariz pornográfico que adquirieron sus publicaciones periódicas. Artemio Precioso, según Fortuny, es en La Novela de Noche, La Novela de Hoy y Muchas Gracias el gran divulgador de la Pornografía.

Fortuny lo denomina imitador (carente de estilo) de “El Caballero Audaz”, Belda y Álvaro Retana. Destacando los *novelones Rosa de carne*, fruto de su obsesión sexual, y *El légamo de la tragedia* que le originó, a él también, un procesamiento y multa. Carlos Fortuny coloca fragmentos de *Las rubias del principal*.

Intentamos comprender el ensañamiento de Retana con Precioso, pero nos parece injusto porque los contratos de La Novela de Hoy aportaron pingües beneficios y éxito al *novelista más guapo del mundo*. Se trata otra vez, como ocurrió en el caso de “El Caballero Audaz” de una situación de *odi et amo*. Es indiscutible la labor de Precioso como editor generador de publicaciones periódicas al servicio de la novela corta erótica.

Eduardo Zamacois: la Pornografía “a la violeta”

En esta desordenada *vista de pájaro* que Carlos Fortuny establece en sus reflexiones sobre los novelistas eróticos, llega a opinar sobre Eduardo Zamacois. Fortuny nos dice que hace treinta años Zamacois representó el Pontífice de la Pornografía, una *pornografía a la violeta, de chantilly o de guante blanco*, muy al gusto francés, que hoy nos parece infantil. Alude a la revista *La Vida Galante*, dirigida por Zamacois hacía seis lustros, que supuso un espejo del buen gusto y travesura literaria. Destaca las novelas *El seductor*, *Incesto* y *Punto negro*.

A Zamacois, prosigue Fortuny, se le arrincona cuando se encumbra a Felipe Trigo, a quien se considera más realista. Había sido el primer novelista considerado *galante*, seguidor del naturalismo

francés junto a Gómez Carrillo. Sus obras, comenta Fortuny, se buscaban y escondían, como ocurre, veinticinco años después, con las novelas de Álvaro Retana.

3. Carlos Fortuny *versus* Álvaro Retana

La versión que Álvaro Retana nos da de sí mismo a través de Carlos Fortuny, en el capítulo que le corresponde, después de haber opinado sobre la obra erótica de quince autores, es una *construcción* que está pautada. Creemos que Retana mide sus palabras y elabora un capítulo distinto de todos los anteriores.

En primer lugar, no incluye ningún fragmento de sus novelas para comentarlo, como ha hecho con los autores Carlos Fortuny al *despellejarlos* o encomiarlos. Retana no necesita demostrar que ya es un autor erótico consagrado.

Por otra parte, Carlos Fortuny, que como heterónimo ya está muy debilitado como máscara de crítico, es un mero portavoz de la intención justificatoria de Retana ante el cronotopo contemporáneo. Que Álvaro Retana se haya *montado* toda la *parafernalia* de *La ola verde* para acabar elogiándose a sí mismo, sería una lectura muy fácil. Ya hemos dicho, con anterioridad, que el fin último del libro es quejarse de una situación vivida. No creemos que sea la vanidad la única excusa válida para entender el capítulo en el que Carlos Fortuny habla del autor (en una total *esquizofrenia literaria* a la que Retana ya nos tiene acostumbrados).

En *La ola verde*, Retana, además de *quejarse*, intenta explicar (y de una manera confusa, como veremos) el porqué del inicio de su propia decadencia como escritor en 1930, cuando él tiene ya cuarenta años y ya ha dejado de tener el éxito popular que arrastraba desde 1918, ininterrumpidamente. ¿Se ha agotado ya el

filón de su travieso ingenio? Retana debió darse cuenta de que los tiempos habían cambiado (junto con la decadencia del género erótico y de sus publicaciones periódicas), o que él, como escritor, ya no era el que había sido. A pesar de ello, todavía le falta publicar su última obra magnífica antes de la Guerra civil, *A Sodoma en tren botijo* (1933), que ya significa su *canto de cisne* definitivo.

Darse cuenta de esa realidad debió de serle muy duro al que había sido *el novelista más guapo del mundo*. Y Retana, a través de Carlos Fortuny, maquilla (porque es un *divo*) este hecho haciendo, quizás, un último- y posiblemente desesperado- acopio de fuerzas.

Para ello, Carlos Fortuny se encarga de hacer una reseña de la trayectoria creadora de Álvaro Retana, avalada por el éxito de sus obras más famosas (*Al borde del pecado*, *El capricho de la marquesa*, *Carne de tablado*, *El crepúsculo de las diosas*, *Ninfas y sátiros*, *El octavo pecado capital*) y de la opinión de periodistas, críticos y escritores de su época (Julio Cejador, Carmen de Burgos, Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez, Antonio Zozaya, José Francés, Luis Astrana Marín, Vicente Blasco Ibáñez), para llegar a concluir que *Álvaro Retana es, de todos los escritores eróticos, el que más alabanzas ha obtenido de la alta crítica española, y su prestigio literario fue cimentado por verdaderas autoridades del escalpelo*, considerado el benjamín de la literatura erótica y, según, Julio Cejador – el académico que más le admiró y apostó por él- *el Petronio español de nuestro tiempo*.

Carlos Fortuny – justificando esa posible decadencia del escritor, a la que antes aludíamos- acaba señalando que *el exceso de éxito económico y personal perjudicó a Álvaro Retana que interrumpe su labor para hacer de dibujante de elegancias y renunciar temporalmente de sus triunfos novelísticos y retirarse de la*

circulación como figura sensacional de la actualidad literaria. Esto que nos comunica Carlos Fortuny, no es totalmente cierto.

Retana no se retira por culpa de su éxito personal y económico - ¡menuda paradoja sería!- o a causa de su resentimiento, que es real, por todo lo ocurrido en sus procesos, sino porque se siente o intuye agotado ya en su actividad literaria, que, a pesar de la novela *A Sodoma en tren botijo* (que publicará en 1933, y que retoma el tema ya expuesto en 1918, en *Las locas de postín*), ya no dará más frutos importantes durante la República, época que, de volver a escribir con el tono festivo que tanto le caracterizó, no le hubiera planteado ningún tipo de problema de libertad de expresión.

El drama de Álvaro Retana, que se plantea en las últimas páginas de *La ola verde*, es llegar a reconocer de una manera absoluta que, de momento, no tiene nada más original que aportar. Y esa realidad la hemos tenido que leer entre líneas, ya que el autor no ha podido llegar a ser totalmente sincero a través de su heterónimo.

4. La consciencia desde la homocidad (otra clave de lectura de *La ola verde*)

Retana, que nos pareció poco sincero, a través de Carlos Fortuny, a la hora de explicar la causa del su *retiro* de la escena literaria española, arremete, sin perder el buen humor que lo caracteriza, en el capítulo “Más pornógrafos distinguidos” contra el escritor Hernández Catá y su obra *El ángel de Sodoma*, con gran vehemencia y sinceridad.

Hay que decir, en este caso repetir lo que habíamos dicho en el capítulo III de nuestro trabajo de investigación, que la obra de Hernández Catá *El ángel de Sodoma* (1928) fue un exponente de la ideología homófoba expresada dentro del ámbito de la novela, entre otros ejemplos que habíamos citado, como eran, en menor medida

por su carga homófoba, *Tántalo* (1919), de Díaz de Tejada y *Bestezuela de placer* (1923), de El Caballero Audaz. La fecha en que aparece *El ángel de Sodoma* coincide además con la promulgación del Código Penal, durante el Directorio de Primo de Rivera, en el que la homofobia se plantea como un deber patriótico y en el que la homosexualidad se considera un delito.

Carlos Fortuny considera a Hernández Catá como uno de los grandes detractores de Retana y nos comunica que *El ángel de Sodoma* es una novela concebida con *desconocimiento psicológico y hecha con mala fe*; además de decir que la gente del asunto (el subrayado es nuestro) *califica a la novela de hipócrita y de falsa*:

Mención aparte requiere Alfonso Hernández Catá que, después de haberse significado como un detractor de Álvaro Retana, ha concluido escribiendo *El ángel de Sodoma*, novela de un perfecto desconocimiento psicológico o de una preconcebida mala fe, pues solamente a Hernández Catá que, o no sabe nada o lo sabe todo, se le puede ocurrir hacernos creer que un hombre, al descubrir en sí tendencias homosexuales, se arroje tranquilamente al mar. Alfonso Hernández Catá, que es un escritor de mundo,, que no es un jovenzuelo inexperto, sino un individuo que ha viajado y estudiado lo suficiente para hablar con conocimiento de causa, está obligado a saber que cuando un individuo descubre que le atraen los caballeros no se tira al mar precisamente. Si el invertido, al percatarse de que lleva dentro *el ramalazo* adoptara la resolución de las olas, estarían las regiones submarinas más frecuentadas que la Exposición de Barcelona. *El ángel de Sodoma* podrá ser una obra de arte novelesca, en opinión de Jiménez de Asúa y Marañón, que tienen tanta competencia en este caso para opinar, como Uzcudun en el pleito de Tacna y Arica; pero, en nuestra opinión, es vagamente pornográfica y de un absoluto desconocimiento, real o fingido, de su autor en el tema que aborda. Algunos competentes del tercer sexo, con los cuales no conversan, por lo visto, Marañón ni Jiménez de Asúa, y a los cuales hemos escuchado

atentamente, opinan que todo ese valor psicológico que aparece latente en *Bestezuela de placer*, de “El Caballero Audaz” o *Las locas de postín* y *Currito el ansioso*, de Álvaro Retana, no aparece, ni por zonación, en esa novela de Hernández Catá que la *gente del asunto* califica de hipócrita y falsa.⁵⁵⁶

Retana, puesto que Carlos Fortuny ya *ha casi desaparecido* (porque era un falso reaccionario), nos muestra **un auténtico manifiesto de la homocidad**, modernísimo como idea para la época, que ataca directamente la intención homófoba de *El ángel de Sodoma*, al concebir un final trágico para un hombre que descubre que le atraen los individuos de su propio sexo; y especialmente arremete, y eso es lo más importante de ese *manifiesto*, contra los ideólogos de la homofobia en la ciencia y la jurisprudencia, como es el caso de Gregorio Marañón y Luis Jiménez de Asúa (este último, más blando que Marañón, pero que- a pesar de que desde las filas del socialismo, pretendió que no se considerara delito la homosexualidad en el Código Penal de la Dictadura-, consideraba a los homosexuales como enfermos, coincidiendo en ello con el insigne médico).

La *esquizofrenia ficcional* que Retana tuvo que mantener a lo largo de *La ola verde* al desdoblarse en Carlos Fortuny, vuelve a hacer acto de presencia, después de ese acto de valentía anterior, al final de esta sección (“Más pornógrafos distinguidos”), cuando Carlos Fortuny – el reaccionario convertido ahora en homófobo- vuelve a salir a flote para mostrar el resentimiento de Retana contra la incompreensión de la crítica, que no supo valorar el tratamiento frívolo, es decir, en clave de humor, del tema de la homosexualidad en algunas de sus novelas y, sin embargo, celebró el tratamiento

⁵⁵⁶ Álvaro RETANA: *La ola verde*, op. cit., pp. 296-297.

serio de dicho asunto en autores como Gide o Marcel Proust, entre otros:

Y ya que incidentalmente (**aquí Retana miente como un bellaco**) nos hemos referido a una novela como *El ángel de Sodoma*, que pinta las costumbres homosexuales, última novedad de las novedades literarias, no dejaremos de anotar la sorpresa que nos produce advertir que los mismos críticos que se escandalizaron de los temas que Álvaro Retana y Joaquín Belda abordaron en broma, se extasíen cuando estos temas se resuelven en serio, y hasta celebren producciones de André Gide, Marcel Proust y otros ilustres escritores franceses, que no son sino defensas descaradas del homosexualismo, como *Corydon*, del primero de los citados y uno de los escritores más contumaces en la apología del vicio que no puede decir su nombre.⁵⁵⁷

A estas alturas, seríamos completamente necios si no comprendiéramos el juego de Retana; pero le falla la memoria a Carlos Fortuny porque en el caso de André Gide, cuando se publica la edición española de *Corydon*, Gregorio Marañón es el encargado de prologarla de una manera nefasta (*Diálogo antisocrático*) y donde se afirma que la homosexualidad es fruto de un instinto perverso. También le recordaríamos a Carlos Fortuny que Emilio Donato publica, en 1930, *Contra Gide*, un panfleto homófobo contra *Corydon*, al que considera una obra errónea y escrita con mala fe.

5. Consideraciones finales

Sería ahora el momento de considerar qué aporta *La ola verde* a la totalidad del corpus literario de Retana. Indiscutiblemente, hemos de decir que hemos contemplado a Álvaro Retana como novelista, pero *La ola verde* nos recuerda que Retana sabe, cuando quiere, ejercer

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 298.

de periodista; en el caso que nos ocupa le hemos de ver así: como un periodista satírico, más que un crítico literario, cosa que él no ha pretendido en ningún momento. Hemos de recordar también que Retana, a finales de los años cincuenta, vuelve a utilizar el pseudónimo de Carlos Fortuny⁵⁵⁸, sobre todo en *ABC*, con reportajes sobre el mundo del cuplé.

La ola verde hay que verla dentro de la producción de Retana como un documento interesante que plantea diversos aspectos a tener en cuenta:

- a) Es una sátira política contra la Dictadura de Primo de Rivera.
- b) Una *antología comentada* de novelas de una nómina de autores de carácter erótico.
- c) Una valoración inteligente y apasionada (como parodia del ensayo académico) de lo que supuso la novela erótica en el primer cuarto del siglo XX, hecha a través de uno de sus autores representativos.
- d) Un libro de autojustificación retórica (en este aspecto *La ola verde* es autobiográfica por lo que tiene de confesional, y por el uso de un heterónimo), hecho con el único fin de conseguir la rehabilitación del autor ante su entorno, cuando se da cuenta de que su *fama* ha decaído o de que ya no puede aportar nada más como creador porque los gustos literarios (el interés por lo galante o erótico) son ya otros.

Una obra, en definitiva, de carácter híbrido como producto ficcional, hecha con un estilo periodístico, rápido, ameno y sarcástico, a través de la cual Retana intenta conjurar todos sus

⁵⁵⁸ Retana también utilizó el pseudónimo para algunas novelas suyas, e incluso en 1960: *Primera actriz de vanguardia* (1929), *Gente conocida* (1929), *Carmina, flor de amor* (1929), *La adorable condesa du Barry* (1960) y *El fantasma de la emperatriz Mesalina* (1960).

fantasmas. Un auténtico *De profundis* elaborado con el típico juego de máscaras.

La ola verde se hace indispensable para comprender a Álvaro Retana como persona y como creador: un hombre que participó activamente en el momento histórico-literario que le tocó vivir, y cuyo *pathos* existencial lo señala como una individualidad lúcida, que es muy capaz de transmutar los avatares de su destino con gran optimismo. *La ola verde*, por este hecho, es un alegato a la libertad de pensamiento y de su ejercicio pleno, un ejemplo a tener siempre en cuenta, que sitúa, sin lugar a dudas, a Álvaro Retana en un lugar privilegiado de nuestra Historia literaria moderna.

La bella y la mandrágora es una novela de personajes, con una trama quizás mal desarrollada, situada en 1952 en un espacio imaginario centroeuropeo y con una intriga encorsetada en lo fantástico. En esa novela se nota la influencia del cine, del *Dorian Gray* de Wilde, del mundo melodramático de la ópera y de la opereta, y en ella aparecen los personajes de siempre. Pero lo más original sea tal vez la crítica política, suave y solapada pero real, que

se lee entre líneas. Retana recurre a las estrategias de Swift o de Cadalso, es decir, mostrar a través de un mundo ficcional imaginario un tipo de sociedad para ser criticada.

1.1. Ildaria, un espacio imaginario *imposible*

Lo que Retana nos cuenta en *La bella y la mandrágora* no podía situarse, por razones evidentes de censura, en el momento histórico español de 1952. Y el novelista acude a la creación de un espacio imaginario, el estado de Ildaria, situado más o menos en el centro de Europa. Y los hechos relatados ocurren en Morodín, su capital:

(...) Morodín, la capital del floreciente estado de Ildaria, que por su emplazamiento en la Europa occidental, lindante con Italia, Francia y Alemania, permitía a sus influyentes personajes enriquecerse practicando el contrabando.⁵⁵⁹

Pero, a pesar de la fecha, la atmósfera del relato parece hasta incluso atemporal, anterior. Ildaria es un país casi de opereta, más propia de una película al estilo de *El prisionero de Zenda* (Richard Torpe, 1952). Retana nos dice que Ildaria está en la Europa occidental y que linda con Italia, Francia y Alemania. Sólo Suiza nos recuerda tal localización. Ildaria y Morodín pretenden tener un toque exótico, casi eslavo. Los habitantes de Ildaria se dedican al contrabando. En Suiza se concentraban y se concentran las fortunas de toda Europa y en su momento se especuló que los nazis guardaron allí su oro, quizá la relación se haga evidente. Retana le concibe a Ildaria también una especie de privilegio de estado neutral, porque en él se refugia el general Leonato:

⁵⁵⁹ Álvaro RETANA: *La bella y la mandrágora*, Editorial Rollán (Novelistas de Hoy, 19), Madrid, 1953, p. 6.

El general Leonato, refugiado político en Morodín, estaba responsabilizado en la organización de un golpe de Estado en su país, satélite de Rusia...⁵⁶⁰

Vemos que Retana hace referencia a Rusia y no a la URSS, y utiliza la palabra *satélite* para referirse al país del general. A Leonato le denomina también *caudillo*, algo que nos parece curioso para la época. Porque en España *el caudillo* era Franco. Más adelante veremos, al hablar de los personajes de la novela, cómo presenta y caracteriza Retana a ese general golpista.

Ildaria es pues una especie de Suiza centroeuropea, dirigida por personajes corruptos. Apuntemos que otra vez la ideología de Retana vuelve a ponerse de manifiesto: Ildaria va a ser una excusa ficcional para tratar aspectos políticos de una manera solapada. Quizá Ildaria no sólo fuera una Suiza inventada y sí una metonimia de otro país que él conocía muy bien, que era la mismísima España de Franco. Lo veremos al tratar a los personajes que surcan las páginas de *La bella y la mandrágora*, otra novela en clave, y esta vez quizás tímidamente de tesis.

Pero hemos podido descubrir que el nombre de **Ildaria** no ha sido inventado por Retana, como en un principio creíamos; colocar ese nombre en un buscador de internet nos dio la gran y grata sorpresa: el dramaturgo⁵⁶¹ **Jacinto Grau (1877-1958)** escribió una obra de teatro en dos actos llamada *En Ildaria*, estrenada en el Teatro Princesa de Madrid en 1917. Esta obra⁵⁶² trata el tema nietzscheano del superhombre y es una fábula política de la

⁵⁶⁰ *Ibid*, p. 6.

⁵⁶¹ Retana alude a Jacinto Grau en las páginas de *Raquel, ingenua y libertina* (1923).

⁵⁶² Felipe B. PEDRAZA y Milagros Rodríguez: *Manual de literatura española. X. Novecentismo y vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*. Cenlit Ediciones, Pamplona, 2002, p. 576.

sociedad española de la época. Este dato nos ratifica en el hecho antes señalado de que *La bella y la mandrágora*, a través de este antecedente literario, pretende ser también una reflexión política. Retana no toma, pues, el nombre de Ildaria en vano. De la misma forma que se tiene en cuenta *La mandrágora* – otra sátira política renacentista- de Nicolas Maquiavelo, en el mismo título de Retana. Los acertijos del autor pueden así ser interpretados. Otra vez se nos hace patente el saber literario de Álvaro Retana y de sus autodidactas lecturas posibles.

Álvaro Retana probablemente asistió en 1917 al estreno en Madrid de *En Ildaria* ⁵⁶³. Entonces él tenía veintisiete años y empezaba su carrera fulgurante. Y, a pesar de que entre 1917 y 1953 han pasado bastantes años, esta comedia, la primera de Jacinto Grau, debió de alguna manera hacer mella en él.

1.2. ¿Un cuento trágico, una “novela dialogada”? : un *artefacto ficcional*

La bella y la mandrágora está más cercana al género del cuento que al de la novela. El maniqueísmo es evidente, como siempre en Retana; el Bien y el Mal se enfrentan y se complementan en su personaje protagonista, Arabela. Arabela es como una *Blancanieves* ⁵⁶⁴ singular en la que se hayan unido las personalidades de la joven princesa envidiada y el de la reina-bruja malvada, entidades que en el cuento folklórico aparecen

⁵⁶³ Actualmente *En Ildaria* está descatalogada y no existe ninguna reedición reciente. La primera edición de 1917 es de la Editorial Minerva de Madrid (de la cual poseemos una fotocopia). Pero existen otras ediciones: *La casa del diablo (Tres estampas de comedia)*. *En Ildaria (Comedia en dos actos)*, Losada (157), Buenos Aires, 1945; *Teatro selecto de Jacinto Grau. El conde Alarcos. En Ildaria. El hijo pródigo. El señor de Pigmalión. El burlador que no se burla* (Selección e introducción de Luciano García Lorenzo), Escélicer, Madrid, 1971.

⁵⁶⁴ Los hermanos Grimm retoman (1812) el cuento renacentista que se halla en el *Pentamerone* de Giambattista Basile.

representadas por separado. El espejo mágico y la manzana son sustituidos en la novela por la mandrágora.

La atmósfera artificial de la novela pretende además retomar viejos temas de la novela decimonónica que tratan a la mujer infame (*La dama de las camelias*) o incluso de la ópera de Verdi (*La traviata* o *Tosca*) o de Wilde (*El retrato de Dorian Gray* o *Salomé*).

La trama argumental de *La bella y la mandrágora* es bastante simple, es decir, poco desarrollada, y carece de fuerza ante la brevedad de la propia novela (78 páginas). Alrededor de un personaje, Arabela, la artista famosa y mujer fatal, y como excusa, se presentan una serie de personajes que se relacionan con ella por diversos motivos. No existe tampoco una acción determinada y Retana pretende una intriga que raya en lo fantástico, que, en el fondo, casi no tiene ni pies ni cabeza.

Arabela, en el teatro Olimpia de Morodín del año 1952, es una famosa bailarina que esconde un pasado y que se considera *un ángel encerrado en un cuerpo de demonio*. Vive rodeada de admiradores y aduladores pero desea en el fondo retirarse y cambiar de vida. En Ildaria es un objeto de lujo y los sentimientos que cada uno de los personajes sienten por ella no le satisfacen. Está enamorada de un hombre más joven, Guillermo Ronsar, un artista que la pinta en un cuadro (recuerdo de Dorian Gray), y está obsesionada en mantenerse joven cuando ya raya casi los cincuenta. Recibe un regalo, una mandrágora, de Federico Ronsar (el padre de Guillermo y el hombre que la sedujo de joven) y este talismán mágico parece mantenerla más joven y capaz de seguir su carrera; pero la mandrágora parece traer la desgracia a aquellos que la rodean. Guillermo matará al general Leonato cuando éste la pretende de una manera poco correcta, y Basilio Agadir, el banquero corrupto que la desea como un objeto bello, será detenido. Arabela

salva a Guillermo y hace creer que ha sido ella la autora del crimen. Pero la muerte de Leonato se decide que ha sido un suicidio.

Al final, Arabela se presenta en el estudio de Guillermo Ronsar y sabiendo que éste no la quiere, arroja la raíz de mandrágora (que parece lamentarse entre las llamas) a la chimenea y se libra para siempre de su maleficio y le confiesa que está contenta de por fin envejecer, ser olvidada de todos y liberarse de su pasado.

La situación narrativa viene determinada por un narrador extradiegético que se manifiesta con las voces de sus personajes; un narrador implícito que es el propio Álvaro Retana. Quizá el acierto de la novela estribé en ese tipo de narrador, cuya voz mata a los propios personajes, demasiado planos o estereotipados. Creemos que en *La bella y la mandrágora* el narrador es el personaje auténtico, demasiado omnisciente, en el sentido de que la voz de los personajes tienen casi todos un tono común: las disquisiciones de tipo moral, ético y político, entre otras. Retana utiliza esa novela otra vez para opinar, para decir lo que piensa. Todo el rompecabezas de personajes compone una sola pieza final: Álvaro Retana. Quizá la ironía o el suave esperpento puede disimular esa falta de caracterización de los actantes: presentados a través de pinceladas narrativas. Lo mismo se puede decir de la trama y del final de la novela; éste precipitado y melodramático, sin ninguna conexión con lo real. Cosa que tampoco nos extraña en Retana porque parece, a veces, incapacitado por crear un mundo ficcional posible.

Un rasgo que se evidencia como caracterizador del discurso de Retana, es la presencia de diferentes niveles ficcionales: lo que se narra (el argumento) y lo que dicen los personajes en esta narración y lo que Retana dice al lector, este segundo aspecto bien solapado en lo que se narra. Si damos una vuelta de tuerca algo radical, podemos afirmar: que una cosa es lo que se cuenta en la trama y

otra de diferente lo que se dice en los diálogos, siendo en este caso el diálogo un nivel significativo superior a lo que se narra, deslavazado y más bien simple, como es la historia de Arabela y su mundo. Los personajes no hablan, no tienen una voz propia – antes lo hemos dicho-, es Retana el que habla con una voz múltiple.

La trama argumental tiene un principio y un final como narración, es cierto, pero contiene momentos puntuales que casi le son ajenos. Esta alteridad en lo narrado viene representado por los diálogos – casi monólogos- que Retana inserta a través de las máscaras de sus actantes. Cada personaje aparece en escena porque habla más que actúa, interviene para decir. De ahí que la trama esté sujeta al acto performativo de un diálogo singular: el del autor consigo mismo para con un tercero, es decir, el lector.

La bella y la mandrágora tiene un rígido caparazón narrativo que justifica el permanente estado dialogante de Retana con su entorno. De ahí que afirmemos, como en otras ocasiones le ocurre al autor, que lo que cuenta es sólo una estrategia ficcional para decir siempre lo que piensa. La historia de Arabela no tiene ni pies ni cabeza, es como un cuento mal hecho, de una heroína enfrentada a su trágico destino: el de no querer renunciar a su juventud. Por ello lo fantástico, esa extraña historia de la mandrágora, entra en escena porque Retana no pretende la verosimilitud en lo que narra, sólo le importa comunicar una realidad ajena al relato: mostrar lo que piensa del cronotopo en el que está escribiendo. Es una manera de rizar el rizo después de unos años en que no ha publicado nada.

El mismo título de la obra presenta lo que decimos: “Bella” es lo que se cuenta; “mandrágora” alude a lo que Retana quiere decir realmente a través de lo simbólico. El sustantivo “mandrágora” implica a su vez un doble fingimiento: en su sentido literal supone algo mágico, pero nos remite también a Maquiavelo, a una

interpretación política e ideológica. Entre la bella y la mandrágora no hay ninguna conexión significativa. Arabela utiliza la mandrágora como un talismán. Pero Retana usa el término mandrágora para mucho más. Mandrágora es isomorfa de lo que Retana realmente cuenta (en los diálogos), que es su realidad y no la de Arabela como personaje. La mandrágora es metáfora y alegoría. Metáfora que nos transporta a otra realidad distinta (el pensamiento de su autor) y alegoría porque nos remite simbólicamente a un escenario que no es el de la novela. Contra esta barrera multisemántica, la censura probable de la época estaba totalmente controlada. Porque el que lee tiende a fijarse en lo que se narra, en lo anecdótico: Arabela y su circunstancia melodramática. Y en esa tragedia, valga la comparación, la voz del corifeo (Retana) es lo único que interesa.

Por otra parte, *La bella y la mandrágora*, aunque adscrita al género novela, contiene unas características estructurales que la acercan más a una pieza teatral. No hay una acción dinámica narrativa dominante porque la trama se hilvana a través de los diálogos de los personajes; en ello es una *novela dialogada* en la medida que se podría representar teatralmente. La influencia de la *Ildaria* de Grau o *La mandrágora* de Maquiavelo se dejan sentir, porque ambas son dos obras de teatro que tratan aspectos políticos.

1.3. Los personajes prefabricados

La bella y la mandrágora tiene en su haber ocho personajes, tres de femeninos y cuatro de masculinos, que se corresponden a unas tipologías masculinas y femeninas que Retana no ha escogido al azar.

Estos tres actantes femeninos son Arabela, Elita de Vary y Dora Paris. Notamos, como siempre, la ausencia de un personaje que encarne lo materno. La madre siempre está ausente.

Personaje	ARABELA: La bailarina protagonista		ELITA DE VARY	DORA PARIS
Tipo	Doble máscara trágica		La aristócrata decadente	La nueva Eva. <i>Hedonista y libre</i>
	Guayaba engañada (Pasado)	Mujer caída (Presente)		
Correlato Literario	Princesa, Blancanieves, Justina (Sade).	Bruja, Astartea (<i>Mi alma desnuda</i>) Salomé, Margarita Gauttier (Flaubert) Floria Tosca (Verdi)	Los personajes masculinos decadentes. Gloria Laguna (aristócrata madrileña de <i>La carne de Tablado</i> , 1918)	Antonia de Cachavera (<i>Mi alma desnuda</i> , 1924) Palmyra Talaes (<i>La quinta de Palmyra</i> , de Gómez de la Serna).
Correlato cinematográfico	Bella (<i>La Bella y la Bestia</i> , Jean Cocteau, 1946).	La loba, Gilda, María Luján, Scalett O'Hara, Antinea.		Pola Negri, Theda Bara, Marlene Dietrich, Greta Garbo.
Rol social común	Estudiante. Hija de familia decente	Transgresora (mujer fatal, cortesana)	Transgresora (ociosa, lesbiana)	Transgresora (artista, mujer independiente)
Significado	La inocencia, El amor	El poder	El deseo insatisfecho	La frivolidad (máscara de Retana)

Arabela es una especie de “Dama de las camelias” sujeta a un destino inexorable de mujer caída. Pero también es un Dorian Gray con faldas, producto de la obsesión de Retana por la juventud. Es

una Tosca que finge matar también con un cuchillo a un Scarpia (Leonato) de cartón piedra.

Arabela es el personaje archiconocido en Retana: una artista



(bailarina⁵⁶⁵) famosa y con un pasado infame, mujer fatal sin escrúpulos, ambiciosa de lo material por quien mueren sus admiradores, que se mantiene joven y hermosa a pesar de que ya no lo es, que busca un ideal en el amor como tabla de salvación y que desea dejar de ser una *demi-mondaine* y acabar sus días como una mujer cualquiera, anónima y

decente. Hastiada de la vida, pretende que el amor que siente por un hombre joven, la libere definitivamente de todo lo que ha vivido. Pero ese sentimiento sólo será una pura ilusión porque ese hombre joven

⁵⁶⁵ Hemos colocado la foto (1915) de la bailarina **Carmen Tórtola Valencia**, imitadora de Mata Hari, que muy bien podría haber inspirado al personaje de Arabela. De quien Retana afirmaría en 1964: *Inteligente, vanidosa, charlatana, con la amena cultura que le dieron sus incontables viajes por todos los países del globo, Tórtola Valencia resultaba criatura singular. Amaba las joyas antiguas, exquisitas porcelanas, telas suntuosas, delicados tapices, muebles extraordinarios, abanicos históricos..., todo cuanto contribuyese a convertir su residencia en un museo, patentizando el refinamiento espectacular de su espíritu. Reclamista insaciable, extravagante en sus afectos, incapaz de obsequiar a nadie, encontrábase persuadida de que el sistema planetario giraba en torno a ella y hasta el sol le rendía vasallaje. Falleció en su torre de Barcelona, el 13 de febrero de 1955, sin que temblase el mundo* (de *Cultura y ocio. Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX* (16), La mirada del Tiempo, EL PAIS, Madrid, 2006; cita que debe de proceder de *Historia del arte frívolo* de 1964).

la desea solamente por su belleza, como un objeto de deseo y nada más, ésa es la tragedia de Arabella.

Situados en este punto del estudio de Retana, hemos llegado a la conclusión de que esta obsesión del autor por personajes femeninos trágicos tiene una explicación psicológica que no podemos pasar por alto y que tiene que ver con la cultura de la homocidad. El homosexual culto coloca en su imaginario un tipo de mujer como Arabella. Ésta en un mundo patriarcal encarna solamente a la mujer fatal o caída; sin embargo en el mundo de lo homo encarna lo trágico. Es el tipo de mujer suntuosa, elegante y famosa pero desgraciada en su periplo vital. Los homosexuales contemporáneos dignifican a las divas como María Callas, por ejemplo, o Greta Garbo, o Audrey Hepburn o incluso Marilyn Monroe.

¿Por qué Retana se siente atraído por este tipo de mujeres? Por su belleza y fama y por su vida trágica, porque representan el deseo inconsciente del hombre gay y encarnan un ideal, también homosexual, trágico. El homosexual no tiene héroes del tipo del mundo patriarcal como Sigfrido o Super Man. Lo femenino – fuera de la misoginia- representa lo estético y lo artístico, es un ideal de belleza carente de la violencia de lo masculino. Identificarse con Arabella o María Callas supone asumir una propia tragedia personal, implícita, para algunos, en el hecho de ser un hombre diferente.

Retana nos muestra a su heroína hastiada de su biografía personal, de su mala fama, y ansiosa de encontrar, a través del amor auténtico de un hombre más joven, una escapatoria vital salvadora. Detrás de todo ello está Retana, el hombre. Él se parece a sus heroínas desgraciadas y, quizás entre líneas, también nos comunica que él desearía lo mismo para su vida. Los homosexuales también piensan así, es decir, aparte de sus correrías constantes al borde del abismo, desean, en su fuero interno, lograr encontrar una

tabla de salvación que los libere de la rueda de la promiscuidad y de un destino abyecto.

Arabela, la bailarina trágica, representa todo esto y es el contrapunto de **Dora Paris**, la mujer libre de prejuicios que habla como piensa y se enfrenta al mundo de lo masculino sin tapujos, usando el arma de la frivolidad. Si en la obra Arabela representa el imaginario del autor, Dora Paris es la voz del autor. Retana, como veremos, no se identifica con ninguno de los personajes masculinos de la obra. Dora es la filósofa, la sibila, la única que puede enfrentarse a lo masculino, connotado negativamente. Simbólicamente representa el propio credo del novelista. Dora Paris es Álvaro Retana, es su oráculo. Que Retana asuma una personalidad femenina para hablar no nos extraña. Recordemos su heterónimo femenino, la periodista frívola Claudina Regnier.

Elita de Vary, la condesa lesbiana fan de Arabela, puede encarnar un personaje conocido en el Madrid de Retana, la que fuera Gloria Laguna, hija del marqués de La Laguna. Elita de Vary representa a la aristocracia ociosa y a la doble moral. Es un estereotipo que aparece en algunas otras obras del autor, como arquetipo femenino que se relacionaría con el aristócrata decadente masculino. Elita de Vary encarna la abulia y la autorepresión, el privilegio social, lo reaccionario, el hastío vital y el deseo insatisfecho. Retana ridiculiza a esta mujer y la coloca a la misma altura que los admiradores masculinos de Arabela. Pretender conquistar a Arabela es su tragedia patética.

Retana se identifica, pues, con Arabella y Dora Paris y potencia en ellas los elementos combativos que son propios de lo masculino. Arabela finge usar un cuchillo para matar a Leonato- al igual que Floria Tosca en la ópera de Verdi-; un cuchillo es un arma simbólica de vilolencia del mundo diurno y es a su vez un símbolo fálico de

ataque contra el hombre. Dora Paris utiliza la palabra como lo haría un hombre, fuera de la represión patriarcal y la mudez de la mujer sometida, y se enfrenta también a Leonato. Es la voz libre en la Ildaria corrompida y dominada por los intereses masculinos. Arabela se revela a través del crimen como una heroína bíblica, ya que se apercibe de que ha sido un juguete en manos de los hombres. Dora Paris se mofa de las reglas de una sociedad patriarcal y cuestiona constantemente a los individuos del sexo opuesto, y les comunica que ella es otro modelo de mujer con la que no se puede hacer ningún tipo de transacción. Ella es extranjera, francesa, y por esa condición una mujer emancipada.

Desde el punto de vista político e ideológico, Dora Paris es una mujer moderna, viene de Francia, un país demócrata. Ha sido una *vedette* famosa, y ese estatus ya la aparta del rol tradicional de la mujer, y no está atada a un pasado como Arabela. Recordemos que en la España de Franco las mujeres siguen estando sometidas al varón. Solo pueden ser castas y honradas madres de familia, relegadas al ámbito doméstico y sometidas al pater familias (libertad de movimientos, económicamente, necesitan permisos para todo, pueden ser perdonadas o no en una situación de adulterio por el marido...).

Hemos dicho que Álvaro Retana potencia los valores masculinos en Arabela y Dora Paris, siendo ambas un contrapunto psicológico del autor; y no perdamos de vista que él es un hombre. Nos apasiona esa identificación con lo femenino transmutado a través de características que le han sido negadas a la mujer desde siempre. A la luz de dos mitologemas femeninos podemos interpretar y

comprender aún más a Retana. **Arabella representa⁵⁶⁶ el mitologema de Afrodita y Dora Paris el de Atenea.**

El origen mítico de ambas es masculino, ambas son nacidas de dioses masculinos y por ello huérfanas de madre(ahora comprendemos la ausencia de la madre en Retana). Afrodita nace de la espuma que el miembro mutilado de Urano produce en el mar. Atenea fue engendrada en la cabeza de su padre Zeus. Afrodita, como Arabela, representa los sentimientos, infunde el deseo en los demás tanto a homosexuales como heterosexuales: Arabela y Elita de Vary; Arabela y los personajes masculinos. Pero Afrodita tiene su lado oscuro, a pesar de su belleza encantadora, representa también el temor de ser arrollados por la pasión (Arabela no quiere ceder a los requerimientos del joven Guillermo Ronsar si no hay matrimonio por en medio), al amor no correspondido y a su abandono prematuro (Arabela es engañada de joven por Federico Ronsar, el padre de Guillermo). Afrodita- como Arabela- representa la amada y la que ama, objeto y sujeto, la hechicera y la hechizada (por el joven Ronsar y la mandrágora)).Y se muestra también como una diosa vengativa – asesina de hombres, asociada con Némesis. Freud observa esta identificación de diosa del amor y de la muerte al analizar su protección a Paris en su pasión por Helena, una pasión de muerte y destrucción. Arabela se defiende del general Leonato cuando éste la pretende con violencia y hace que Guillermo lo mate (Afrodita mata al joven que más la desea, Adonis).

Atenea es la diosa de la inteligencia, de la reflexión fuera del yugo de lo sentimental. Atenea simboliza, como Dora Paris, el valor, el pensamiento brillante y la reflexión madura. No se identifica con el mundo masculino y sus posibilidades heroicas (se enfrenta

⁵⁶⁶ Seguimos a Christine Downing en *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*, Kairós, Barcelona, 1999.

ideológicamente a un militar, como es el general Leonato, a un banquero corrupto como Basilio Agadir y a un periodista demagogo como Federico Ronsar). Atenea es una mujer vigorosa, representa la valentía e independencia para con lo masculino. Dora Paris está orgullosa de ser tan solemne y sensata, tan valiente y tan dominante, reivindica su libertad frente a las mutilaciones femeninas de la sociedad patriarcal. Atenea representa el arte y es una diosa de la creación y no de la procreación (detengámonos en este último aspecto tan inherente a la homocidad, expresada desde siempre por Álvaro Retana).

Los personajes masculinos de *LBYLM* son caricaturas de lo patriarcal, máscaras de la corrupción, auténticos monstruos⁵⁶⁷ abyectos. Retana no se identifica con ninguno de ellos. La crítica ideológica y política del autor se materializa a través de ellos. Por medio de un maniqueísmo exagerado el autor nos define así a sus criaturas:

Hay seres en cuya concepción Dios no intervino para nada. Por eso jamás podrán elevarse hasta el cielo, sino hundirse en las profundidades del infierno. Sus obras y sus actos responderán a su naturaleza y arrastrarán en su caída a cuantos caminaron con ellos.⁵⁶⁸

Basilio Agadir, el banquero, representa la corrupción política y económica, es maquiavélico y ambicioso. Es un auténtico ogro y su conexión con Arabela se hace a través del dinero, es su protector, y la bailarina representa para él un objeto de lujo para la ostentación.

⁵⁶⁷ Seguimos la terminología de Enrique GIL CALVO en *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Anagrama (Argumentos, 344), Barcelona, 2006, pp. 284-348.

⁵⁶⁸ Álvaro RETANA: *La bella y la mandrágora*, *op.cit.*, p. 39.

El general **Leonato** (caudillo golpista exiliado en Ildaria) representa al falso héroe, es una parodia al estilo del *milles gloriosus* o del Gran dictador. Su relación con Arabela se basa en la lujuria que siente por ella, y ésta acabará logrando su asesinato. No sería descabellado el pensar que es una caricatura solapada de Franco.

Federico Ronsar representa el intelectual (periodista) hipócrita y demagogo. Está relacionado con el pasado de Arabela porque éste la engaña cuando es joven e inocente, y es la causa de su *caída* en el abismo. En la obra es el personaje *donador* del talismán (mandrágora) a Arabela. Este punto es el más oscuro de la obra, y el personaje deviene maléfico al atar a su víctima otra vez en el presente. La mandrágora intensifica el poder negativo de Arabela como mujer fatal. Como padre- lo es de Guillermo Ronsar- aconseja a su hijo para que no corresponda al amor de Arabela, por la que no siente ningún tipo de piedad, y con el que se siente conscientemente un rival.

Guillermo Ronsar es el hombre más joven de los que rodean a Arabela, es un pintor y escritor. Representa la juventud ávida de experiencias y movida por el instinto. Su pretensión es el de ser iniciado sexualmente por una mujer fatal. No está enamorado de Arabela, a quien ve sólo bajo la apariencia de hembra sensual- y por culpa de su padre- devoradora de hombres.

Tao Chang es un personaje exótico que se dedica a un negocio de antigüedades como tapadera de la trata de blancas. Representa el mal, al estilo del personaje arquetípico cinematográfico⁵⁶⁹ de Fu Manchú. Arabela es para él un objeto valioso que luce en las fiestas

⁵⁶⁹ La primera película sobre este personaje es de 1932, una producción norteamericana (*The mask of Fu Manchú*), dirigida por Charles Brabin y Charles Vidor, basada en la novela de Sax Rohmer.

de su casa. Es el extranjero poderoso que se aprovecha de la corrupción de Ildaria para establecer allí sus pingües negocios.

Todos estos personajes niegan lo femenino y fomentan y construyen una identidad femenina (la de Arabela) sometida y negativa, como mujer caída y fatal, abocada a un destino trágico e inexorable. Por otra parte, Retana satiriza el triángulo freudiano de los tres yoes masculinos antagónicos: el *ego* del héroe (Leonato, Guillermo Ronsar), el *superego* del patriarca (Federico Ronsar) y el *ello* del monstruo (Basilio Agadir, Tao Chang), como hemos visto, en su juego de máscaras y en su enfrentamiento para conseguir la presa femenina.

1.4. El talismán forzado: la mandrágora

La mandrágora, la raíz mágica, connota el relato dotándolo de una atmósfera fantástica y destruye la posibilidad de que éste sea realista y lo transforma en una especie de “realismo mágico”. Es un talismán que aumenta la capacidad maléfica de Arabela, a pesar de que ésta actúa de una forma pragmática al conseguir que Guillermo Ronsar utilice el cuchillo envenenado para matar a Leonato. La mandrágora no hacía falta en el relato dentro de su argumento. Exige otra interpretación, como ya hemos apuntado anteriormente.

La mandrágora es un elemento simbólico sólo para Retana y se corresponde a una realidad extradiegética: la mandrágora es todo aquello que no tiene nada que ver con la peripecia que se cuenta de Arabela; la mandrágora pertenece a Retana, es la llave que nos remite a su mundo, a su crítica ideológica.

Como término, “mandrágora” es una palabra de origen griego (significa dañino para el ganado) introducida en nuestra lengua a partir del siglo XV. Su nombre científico es *mandrágora officinarum* o

Atropa mandrágora, sus nombres vulgares son *berenjenilla* o *uva de moro*. Desde antiguo, la farmacopea le confiere virtudes somníferas y anestésicas.

Alrededor de esta planta, en cuya raíz se ha identificado una forma humana, se gestó una leyenda mágica que dotaba a la mandrágora, como amuleto, de poderes favorables al amor, la fecundidad y los negocios, y era preciso cogerla de debajo de una horca. Cuando ésta era extraída del suelo profería un espantoso grito. Se la creía nacida en la tierra a causa de la germinación de la semilla de un asesino ejecutado en la horca.

Nicolás Maquiavelo es el único que se mofa de la leyenda de la mandrágora en la comedia del mismo nombre (1518), cuando Micer Nicias, un hombre estéril, es engañado por Callímaco con una poción hecha de esta solanácea:

MICER NICIAS.- Hablad, por favor, que estoy dispuesto a hacer todo cuanto digáis y a dar más fe a vuestras palabras que a las de mi confesor.

CALLIMACO.- Tenéis que saber que no hay nada mejor para dejar preñada a una mujer que hacerle beber una poción de mandrágora. Es una cura experimentada por mí varias veces y siempre ha dado muy buen resultado.

MICER NICIAS.- ¿Será posible?

CALLIMACO.- Tal como os lo digo. Y la fortuna os favorece tanto que he traído conmigo todos los ingredientes de la poción y puedo hacéroslo cuanto gustéis.

MICER NICIAS.- ¿cuándo tendría que tomarla?

CALLIMACO.- Esta noche después de cenar, que la luna nos es favorable y el tiempo no puede ser más apropiado.

MICER NICIAS.- No hay problemas. Preparadla, que yo haré que la tome.

CALLIMACO.- Pero tenemos que pensar ahora en otra cosa: Que el primer hombre que yazga con ella, luego que ha bebido esa poción, morirá dentro de los ocho días siguientes, sin que exista en este mundo remedio alguno contra eso.

MICER NICIAS.- ¡Mierda y remierda! No quiero esa porquería. ¡A mí no me la pegas! ¡Pues sí que me has ciscado bien!

CALLIMACO.- Estad tranquilo, que hay remedio.

MICER NICIAS.- ¿Cuál?

CALLIMACO.- Poner en su cama a otro que hacia sí atraiga, pasando con ella una noche, toda la infección de la mandrágora, con lo que luego vos podréis yacer con ella sin peligro.⁵⁷⁰

Shakespeare la menciona en *Romeo y Julieta* (1597), ya que se supone que el elixir, preparado por Fray Lorenzo, que toma Julieta para fingir su muerte está elaborado con esta raíz. Julieta, después de tomar el brebaje, alude también a los chillidos de la mandrágora:

JULIETA.- (...) ¿Y si esto fuera un veneno con que el monje quiera darme la muerte por temor a la deshonra que le causaría este matrimonio después de haberme enlazado con Romeo? Recelo que sí... Pero no; imagino que no es posible, pues siempre ha dado pruebas de ser un santo varón. (...) ¡Ay! ¡Ay! ¿cómo es posible que al despertarme de improviso no enloquezca ante tan espeluznantes horrores y emanaciones tan pestilentes y entre unos chillidos semejantes a los de la mandrágora al ser arrancada de la tierra, que hacen perder el juicio a los mortales que los escuchan?⁵⁷¹

La literatura fantástica europea de origen romántico y decimonónico (francesa, española y alemana) ha sacado provecho de esta leyenda, sobre todo porque el mito de la mandrágora se

⁵⁷⁰ Nicolás MAQUIAVELO: *El príncipe*. La mandrágora, Cátedra (Letras Universales, 20), Madrid, 2001, p. 203.

⁵⁷¹ William SHAKESPEARE: *Tragedias*. *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Sueño de una noche de verano*, *Macbeth*, Aguilar, Madrid, 1983, p. 54.

relaciona con la formulación de deseos. Charles Nodier nos habla de la mandrágora en su novela *La fée aux miettes* (1832). Existe el cuento *El talismán* (1909) de Emilia Pardo Bazán, que recrea el mito de la mandrágora a partir de sus elementos más comunes: su procedencia de la sangre de los ajusticiados y que gime de noche, y que su tenencia favorece todas las empresas (amor, poder y dinero); pero que también la obtención de esos deseos tienen sus consecuencias, ya que la mandrágora se cobra, a la larga, con la vida de su deudor. Pardo Bazán nos dice acerca de la mandrágora: *El canto de la mandrágora es apenas un soplo que se confunde con el ruido del viento, como para advertir que lo sobrenatural puede invadir, de un modo subrepticio, los límites de lo real.*

Pero la obra que quizás desarrolla el mito en forma de novela gótica es *La Mandrágora* (1911) del alemán Hanns Heinz Ewers, y que coloca a este relato junto a otros fascinantes mitos de la literatura fantástica como *Frankenstein*, *Drácula*, *El Golem* o *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Desconocemos si Álvaro Retana llegó a tener conocimiento del libro de Ewers. La novela cuenta cómo es creada, a través de un experimento entre mágico y científico, la bella y malvada Alraune, como resultado de inseminar artificialmente a una prostituta con el semen de un ahorcado. Alraune trae la suerte económica a su padre adoptivo, pero también trae la desgracia y la muerte a todos aquellos que contradicen su voluntad. Al final será destruida por su primo para salvar su vida a pesar de que la ama, cuando arroja una raíz de mandrágora, con la que está unida desde pequeña, al fuego:

Su mirada cayó sobre el lecho y subió hacia donde estaba el monigote de raíces (...). Reunió unos papeles en la chimenea, les prendió fuego y colocó sobre ellos la raíz.

(...)¡Oh, ahora ardía con un fuego vivo! Aquella llama le redobló las fuerzas y con más ligereza y vigor arrancó a la madera virutas con las que alimentaba constantemente el fuego. El monigote se hacía más pequeño, perdió sus brazos y sus piernas, y seguía sin ceder, resistiéndose, clavándole en los dedos aquellas astillas. Pero Braun humedecía la fea cabeza con su sangre, sonriendo rencorosamente, arrancando sin cesar nuevas virutas. La voz de Alraune resonó entonces ronca, casi cascada.

- ¿Qué haces?- exclamó.

Braun se levantó, arrojando el último fragmento de raíz en las devoradoras llamas; se volvió, colérico, y sus ojos verdes brillaban con un fulgor de locura.

- ¡Lo he matado! – gritó.

- A mí –gimió ella-. ¡A mí!⁵⁷²

Más tarde, Alraune, la malvada mandrágora encarnada en el cuerpo de una mujer, muere al caer por una ventana en estado de sonambulismo.

Alraune y Arabela⁵⁷³, el personaje de Retana, son mujeres fatales y poseen el amuleto maléfico de la mandrágora que les confiere poder sobre los demás. La destrucción del amuleto mata a Alraune; para Arabela, la destrucción por el fuego de la mandrágora que le regaló Federico Ronsar, supondrá su liberación, la consecución de una libertad fuera del fatalismo determinista de su existencia. Ella es la que arroja, en casa de Guillermo Ronsar, la mandrágora a la chimenea y rompe así el maleficio. La mandrágora, siguiendo Retana la leyenda fantástica, parece lamentarse mientras se quema:

⁵⁷² Hanns Heinz EWERS: *La Mandrágora*, Valdemar (El Club Diógenes, 222), Madrid, 2005, pp. 424-425.

⁵⁷³ Nos parece curioso señalar que ambos nombres empiecen por la letra A y que tengan ambos 7 letras, además de su sonoridad (aliteración evidente entre ambos).

Ella extrajo de su bolso la mandrágora y se la mostró a Guillermo, con rencor.

- ¡Mira!

- ¡La mandrágora!

- Nunca fui supersticiosa – afirmó la bailarina-, pero desde su posesión la desgracia abrume a quienes me rodeáis.

- ¿Qué vas a hacer con ella?

- ¡Destruirla ante ti! ¡Arrojarla al fuego!

Luego, tirando la planta a las llamas de la chimenea, continuó:

- No deseo la seducción y el triunfo personal a costa de la infelicidad ajena. Antes de recibirla me encontraba fatigada de vivir y de mis éxitos de artista y de mujer; aspiraba a una existencia oscura y reposada que borrara mi leyenda de madona del Mal, saludando a la vejez como a una noble y consoladora amiga. No sé si a la influencia de la mandrágora deberé los bríos con que desistí de estos buenos propósitos, la sorprendente vuelta a mis seducciones físicas y la entereza con que seguí torturando a los hombres. Por si acaso... la sacrificaré en homenaje de pasión a ti. ¡Quiero que ella perezca para que tú vivas!

La raíz seca retorcióse en el fuego de la chimenea, chisporroteando con absurdos crujidos, como lamentos de un ser de encantamiento (...)

(...) y Arabela, recobrando el fulgor de sus pupilas, extendiendo sus brazos en serena actitud, gritó ilusionada:

- ¡Qué alegría! ¡Ya respiro a mis anchas! ¡Estoy libre del maleficio! ¡Podré aspirar a la felicidad! ¡Ya no soy como esos ramilletes que se mustian aprisionados por lazos crueles! ¡El encanto se ha roto y esparciré mis flores, mis hojas, mis perfumes, en la tranquilidad de una existencia honrada y apacible! ¡Envejeceré dichosa, sin encender deseos condenables, olvidada de todos! ¡Ay! ¡Si pudiera también olvidarme de mí misma! ¡Concédeme esa gracia, Dios mío!

⁵⁷⁴

Retana salva a su personaje del maleficio de una juventud eterna y de las consecuencias que ello tenían para el prójimo. Arabela quema

⁵⁷⁴ Álvaro RETANA: *La bella y la mandrágora*, op. cit., pp. 76-78.

la mandrágora por amor a Guillermo Ronsar, para que éste conserve su vida, a pesar de que ella sabe que nunca la ha amado. Arabela queda convertida en lo que es, una casi ajada mujer de cincuenta años, pero libre y dichosa.

La mandrágora es metáfora del Mal, de la corrupción de Ildaria, el emblema de la fatalidad inexorable. Para Retana significa- en esa identificación a la que antes aludíamos con su heroína trágica- el oprobio de *una mala fama* y del sufrimiento vital de una existencia. Él, como Arabela, ya no es *el novelista más guapo del mundo*, es consciente de que es un hombre mayor a sus sesenta y tres años; pero, a pesar de ello, parece decirnos, con la ilusión de su criatura en las páginas finales de *La bella y la mandrágora*, que la vida continúa si todavía queda la esperanza en el vivir.

1.5. La huella ideológica de Nicolás Maquiavelo, Octave Mirbeau y Jacinto Grau.

Hemos visto anteriormente cómo Retana en el fondo de su trama, aparentemente anodina y melodramática, se erige a través de la caracterización de sus actantes masculinos y femeninos como un gran conocedor de la psicología humana y logra, con esos arquetipos, tocar nuestra conciencia y mostrarnos un mundo en el que la corrupción por el poder está a la orden del día.

Hemos de justificar ahora el título del apartado dedicado a *La bella y la mandrágora*, es decir, la consideración que hacíamos de entenderla, en su significado último, como una sátira política camuflada. Parodiar los centros del poder de un país “simbólico” como Ildaria, como hemos visto, ya es una sátira política evidente.

Pero esta ideología crítica político-existencial que subyace en la obra, está apoyada en el texto por referencias también de pensamiento que sancionan la voluntad ideológica de Retana y lo sitúan en una postura crítica que no puede pasarse por alto. Retana nos recuerda indirectamente a Nicolás Maquiavelo, cita a Octavio Mirbeau y con el nombre de Ildaria conecta con Jacinto Grau. Y notamos que no han sido escogidos al azar. No son casualidades.

El término “mandrágora” nos lleva a pensar en ***La mandrágora (1518) de Maquiavelo***: Una comedia, que al igual que ocurre en *LBYLM*, cuenta una historia anecdótica que esconde una sátira mordaz contra la corrupción y el papel del dinero en una sociedad del Renacimiento, la Florencia medicea del siglo XVI. Y en la que los personajes principales no tienen reparos en perjudicar a otros para lograr sus objetivos. Maquiavelo usa la comedia para hablar de algo serio (Retana utiliza una novela-cuento casi teatral para contarnos la peripecia vital de una bailarina como excusa ideológica). El hombre es visto como un ser peligroso y ávido de poder. A los personajes masculinos de Retana les pasa lo mismo. En Maquiavelo la mandrágora, la raíz mítica, es una excusa para la farsa y el engaño (para devolverle la virilidad a un hombre viejo, Nicias, que está casado con una mujer joven, Lucrecia); la mandrágora, para Retana, es una referencia ideológica, camuflada en la potenciación fantástica- casi metida con calzador en la trama general- que se le da en el relato.

Maquiavelo despelleja la sociedad florentina que conoce. Retana, olvidado en los años cincuenta- y ya desde hacía décadas-, sale a la palestra otra vez criticando lo que conoce, la España en que *malvive*, que es la de Franco, pero transformada a través de Ildaria (un país remoto e imaginario y que nadie conoce, y que la censura no ha de identificar).

Octavio Mirbeau (1848-1917), periodista, panfletario, crítico de arte, novelista y autor dramático, es una de las figuras más atractivas y originales de la Belle Époque. Su ideología es anarquista y libertaria y ataca la sociedad burguesa, los nacionalismos, el antisemitismo, el poder del dinero, la explotación económica y sexual del individuo, la corrupción del poder y de la Iglesia, y pretende movilizar a la clase obrera y a los intelectuales (*l'Abbé Jules* (1888), *Sebastien Roch* (1890); *Dans le ciel* (1893); *Le journal d'une femme de chambre* (1900)).

El rastro de la ideología de Mirbeau sobre la sociedad se puede rastrear en un diálogo que se establece entre los personajes en el capítulo IX, y que resumimos a continuación:

- a) Crítica al militarismo: el mundo está dominado en la producción de obras mortíferas: entre los que destaca la bomba atómica (alusión a la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra fría).
- b) El imperialismo generador de guerras.
- c) El control del individuo a través de leyes que lo someten.
- d) El hombre conspira y mata para obtener el mando o el dinero.

Retana parece haber hecho una crítica contra la sociedad capitalista europea enfrascada en la guerra fría, y contra la corrupción del poder; pero al principio de su novela hay una alusión casi directa a algo que había sucedido en España a partir de 1936. A través de un diálogo que mantienen el general Leonato y Dora Paris, el autor hace referencia a (y que hemos interpretado de la siguiente forma):

- a) Un golpe militar que se alzó contra un gobierno legítimo (Franco contra la República)
- b) Hecho que produjo una Guerra civil (de 1936 a 1939)

c) Incendios, bombardeos, fusilamientos y saqueos (se ensaya en España un tipo de guerra que se continuará en la Segunda Guerra mundial(bombardeos); la represión).

Leonato (al que se llama *caudillo* militar) justifica ese golpe por:

d)) Tenía unos fines grandes (el concepto de *cruzada*, ideales fascistas propios de la Falange y algunos sectores de la derecha ultracatólica, como los de la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini).

e) Un ansia de mejoramiento nacional (mesianismo fascista).

f) Engrandecer el país *mediatizado* por Rusia (alusión al comunismo ruso y a la cooperación estalinista; el peligro del Frente Popular europeo, la izquierda española (socialistas y comunistas), los grupúsculos anarquistas...).

Creemos que a la censura se le escapó esa breve pincelada crítica en clave camuflada en *La Bella y la mandrágora* de lo que había pasado en España hacía solamente diecisiete años. El ingenio de Álvaro Retana es aquí indiscutible, y la difícil calidad literaria de la obra queda salvada por esta actitud subvertiva. Así, pues, el significado final de la obra aparece esclarecido. Después del galimatías de una trama melodramática con tintes fantásticos-verdadera estrategia ficcional-, la obra se erige como un documento crítico de la ideología política del autor. Un auténtico malabarismo ficcional en manos de un hombre que sufrió en su propia piel la represión del gobierno omnívodo de Franco.

Vemos que Retana no olvida. No olvida⁵⁷⁵ que fue declarado “desafecto a la República” y que le fue incautada su finca en Torrejón de Ardoz al estallar la Guerra civil, que su casa en Madrid fuera saqueada y que fue condenado a muerte en juicio sumarísimo

⁵⁷⁵ Javier BARREIRO: *Cruces de bohemia. Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes, op. cit.*, p. 94.

el 17 de mayo de 1939. Que se le concede la libertad condicional en 1944, que vuelve a ser encarcelado en 1945, y liberado definitivamente el 23 de junio de 1948. Que intenta retomar su oficio de escritor – la *BYLM* es un ejemplo de ello- y que en 1957 es readmitido, tras largo penar, en el Tribunal de cuentas.

Retana también observa una Europa enfrascada en los designios de los dos bloques dominantes en el mundo, Estados Unidos y la URSS, y en plena Guerra fría, siendo España una Ildaria todavía aislada del resto del mundo.

Jacinto Grau (1877-1958) es autor de unas veinticinco obras dramáticas y el carácter polémico e innovador (simpatizante de Pirandello y Unamuno) de sus obras hizo enfrentarle con Jacinto Benavente. Grau protestaba contra el teatro comercial que se preocupaba exclusivamente por los ingresos económicos. Desde la guerra civil se estableció en Argentina. Entre sus producciones destacan *El hijo pródigo* (1917), *El señor de Pigmalión* (1921) y *El burlador que no se burla* (1927).

No es de extrañar que Retana simpatizara con Grau pues en alguna ocasión (concretamente en *Las locas de postín*) satiriza el teatro burgués de Benavente. En *Ildaria*, comedia en prosa en dos actos (1917), Grau coloca una breve introducción:

La acción en Ildaria. Un estado que va siendo ya sólo una concreción moral, sin eficacia geográfica, porque todo él se desmaya en un sueño y envilecimiento progresivos. Dio al mundo obras maestras de un valor permanente, y vivió epopeyas heroicas. Fue una gran realidad histórica, y se ha ido convirtiendo en un país de lugar común, en un pueblo de cromo, imaginario y caprichoso.⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ Jacinto Grau: *En Ildaria*, Minerva, Madrid, 1917, p. 7.

En esta obra Eprontas, primer ministro de Ildaria, aguanta en el poder entre la dimisión y el interés por seguir sus ideales. El país está al borde de un golpe de estado porque la aristocracia y la clase media conspiran aprovechándose de la crisis de poder en Ildaria. Por otra parte el primer ministro está rodeado de servidores corruptos, incluida su propia mujer, Sonia, cuyos partidarios se valen de las prebendas del nepotismo para amasar poder y fortuna. Eprontas es un auténtico rey Lear solo ante algo que no puede controlar. La obra es la metáfora del hombre, en este caso el político, que ha de abjurar de sus ideales y devenir corrupto si quiere seguir ostentando el poder.

La Ildaria que Retana muestra en *La bella y la mandrágora* es casi exacta a la Ildaria de Jacinto Grau; es un territorio, como hemos visto, en la que la corrupción está a la orden del día y en que lo humano está al servicio de la ambición y del poder.

1.6. Retana y la novela de los cincuenta

Es imposible colocar o hacer encajar a Retana dentro del panorama literario de los años cincuenta. *La bella y la mandrágora* es *ajena* a lo que se publica por aquel entonces y a la forma en que los escritores entienden el género novela. A pesar de ello, la colección (Novelistas de hoy) en que publica Retana, que es de la editorial Rollán, aglutina nombres de escritores ya conocidos y otros más recientes, y es esa coincidencia – la de estar la novela en esa colección- la que hace que Retana figure entre una nómina de autores que escribe en los años cincuenta.

Tal vez hayamos sido demasiado radicales al afirmar que Retana sea ajeno al sentir *realista* de lo que se escribe en los cincuenta y que analizaremos a continuación. Lo que es cierto es que *La bella y la mandrágora*, a pesar de su leve sátira de una realidad quizás

contemporánea, apaga su posible realismo a través de lo fantástico de su trama y del melodrama, y de sus personajes de cartón piedra. Es una obra menor comparada con otras obras que se escriben, innovadoras a la hora de mostrar la realidad y criticarla. *La bella y la mandrágora* es sólo un divertimento trágico, una vuelta a la literatura de alguien que ya no pertenece a esa época. El acierto de Retana quizá sólo estribe en su valentía de seguir escribiendo, aunque sea ya fuera de época.

1.6.1. Los que publican en “Novelistas de Hoy”

Vemos a **Pío Baroja** (*La obsesión del misterio*), uno de los representantes de la novela de la Generación del 98; a **Alberto Insúa** (*El tercer ladrón*), **Rafael López de Haro** (*El día siguiente*), **Augusto Martínez de Olmedilla** (*¡Puente de Plata!*), **Tomás Borrás** (*Su peor es nada*), **Darío Fernández-Flórez** (*Boda y jaleo de Titín Aracena*) o **Juan Antonio de Zunzunegui** (*A cara o cruz*); autores que hay que colocar como anteriores a la novela de posguerra y que alguno de ellos había alcanzado prestigio dentro del género de la novela que se escribía en la época de Retana; y también a jóvenes escritores como **Carmen Laforet** (*El piano*) o **Camilo José Cela** (*Timoteo el incomprendido*) que son puntales en la ya llamada novela de posguerra.

Recordemos que **Cela** publica en 1942, *La familia de Pascual Duarte* y escribe *La Colmena* (publicada en 1951 en Buenos Aires) en 1945⁵⁷⁷, año en que **Carmen Laforet** gana el Nadal con su primera novela *Nada*.

⁵⁷⁷ En este año (el 28 de julio) se estrena, en el teatro Jovellanos de Gijón, el musical de Retana *Los majos de rumbo* (estampa en un acto) con música de González Arijita.

Ambos autores tienen su mérito en aquel panorama tan poco grato a la novela de los años cuarenta⁵⁷⁸ al haber utilizado el realismo para dar respuesta a la realidad que ellos vivían: un clima de opresión y desolación social. Pertenecen, junto a Torrente Ballester y Miguel Delibes, a la **generación de novelistas renovadores**⁵⁷⁹ que restauran *el realismo* en la novela a partir de la década de los cuarenta. En el año 1948⁵⁸⁰ Delibes gana el Nadal con *La sombra del ciprés es alargada* y Ana María Matute publica *Los Abel* y Cela *Viaje a la Alcarria*. En este mismo año o quizás el siguiente, Álvaro Retana sale de la cárcel, en la que habría estado unos nueve años.

No olvidemos que otros géneros como el teatro o la poesía también dan sus frutos parecidos: **Dámaso Alonso** en 1944 publica *Hijos de la ira* y **Buero Vallejo**, en 1949, estrena *Historia de una escalera*.

En esta última página de autores que publican junto a Retana en la colección Novelistas de Hoy, hay que destacar la figura de **Juan Antonio de Zunzunegui** como escritor que sirvió de puente entre la preguerra y la posguerra, que ya había empezado su labor entre 1925 y 1931. Zunzunegui se enfrenta en los cincuenta, a través de una técnica tradicional satírica y algo crítica, al mundo burgués. Entre sus novelas más representativas destacan *El hijo hecho a contrata* (1956) y *La vida como es* (1954).

⁵⁷⁸ Seguimos a Juan Ignacio FERRERAS: *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 23), Madrid, 1988 y a José María DíEZ BORQUE: *Siglo XX (Historia de la literatura española, IV)*, Taurus (Persiles, 119), Madrid, 1982.

⁵⁷⁹ La novela de los años cuarenta tiene en su haber más títulos y autores: **Cela** (1944: *Pabellón de reposo* y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*); **Ignacio Agustí** que inicia la tetralogía *La ceniza fue árbol* con *Mariona Rebul* (1944) y *El viudo Rius* (1945); **Delibes**: *Aún es de día* (1949); No olvidamos tampoco a los mejores escritores de este período en el exilio, entre los que cabe destacar a **R. J. Sender** (*Crónica del Alba* (1942-1965)) y **Max Aub** (*El laberinto mágico* (1943-1965)).

⁵⁸⁰ Este año (13-XII), se estrena en Madrid, en el teatro Alcalá, la revista en dos actos de Retana *Melodías de juventud*, con música de J. M. Lezaga.

Tomás Borrás y Fernández Flórez, pertenecerían, por otra parte, a esos escritores de la llamada *novela de los vencedores* caracterizada por un maniqueísmo religioso y político (Concha Espina, Rafael García Serrano, Ricardo León, González Anaya, Emilio Carrere, Edgar Neville, o el primer Torrente Ballester...). Fernández Flórez consigue un gran éxito en 1950 con la novela *Lola, espejo oscuro*, la vida de una prostituta narrada en técnica picaresca.

1.6.2. La novela española en los años cincuenta

Esta novela pertenece a lo que la crítica ha denominado **generación del medio siglo** (jóvenes escritores cuya fecha de nacimiento queda comprendida entre mediados de los años veinte y treinta); verdadera generación de escritores cuyas inquietudes se centrarán, ante todo, en la descripción de las particularidades económicas, políticas y sociales de la posguerra, y tendrán como meta una transcripción testimonial de la realidad. Estos jóvenes creadores en esta década encuentran un más fácil acceso a otras formas de vida y a otras maneras novelescas gracias al reestablecimiento de relaciones diplomáticas internacionales tras el bloqueo posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial: podrán frecuentar el extranjero y recibir, aunque sea en condiciones precarias, algo de la narrativa y el pensamiento occidentales prohibidos todavía en España.

Hay que ver a este grupo generacional como huérfano de la tradición novelística inmediata o anterior, debido a ello llevan a cabo una búsqueda literaria en solitario, pero coincidirán en un principio rector: la conciencia crítica – social y moral- del escritor y el arte es entendido en su carácter utilitario y que ha de ponerse al servicio de

una denuncia de la injusticia (los influjos en ese nuevo pensamiento literario son varios: el realismo soviético, la idea del compromiso sartreano, el descubrimiento de la generación maldita norteamericana, el neorrealismo italiano y el objetalismo francés).

En esta década es *La Colmena* (1951) el libro que puede proporcionar un enfoque válido de la realidad en su técnica en apariencia objetiva. *Los bravos* (1954), de Jesús Fernández Santos, un modelo de descripción. Y por fin *El Jarama* (1956), de Sánchez Ferlosio, con su enfoque conductista de la cotidianeidad, facilitaba el tono común más extendido de la nueva literatura: el testimonio objetivista.

En **1953**, el año de la publicación de *La Bella y la mandrágora*, **Cela** publica *Mrs. Cadwel habla con su hijo*, una novela singular y distinta de las anteriores de Cela, que se desarrolla en forma epistolar (212 capítulos) a través de las cartas que la protagonista envía a su hijo muerto; un auténtico monólogo confesional delirante. **José María Gironella** publica *Los cipreses creen en Dios*, **Miguel Delibes**, *Mi idolatrado hijo Sisí* y **Ana María Matute**: *Fiesta al noroeste*.

La novela en esta década no deja de ser realista, un ejemplo de ello es, por ejemplo, la trilogía *Los gozos y las sombras* que **Gonzalo Torrente Ballester** inicia en 1957 (*El señor llega*; *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962)) y que supone la restauración del realismo a la manera decimonónica; pero dos son básicamente las nuevas tendencias que se manifiestan: **el realismo objetivo**, que supone una renovación formal (el autor procura ocultarse en el desarrollo de la acción para mostrar la realidad social de su época) y **la novela social** (o realismo crítico), que se produce a finales de la década (a partir de 1958) y que supone el proceso

final de una inclinación hacia el objetivismo y de una preocupación histórica del hombre.

1. 6. 3. A modo de conclusión

Colocar a Álvaro Retana entre esta nómina de autores y tendencias sería absurdo (quizás estaría más cerca, por ejemplo, de **Juan José Zunzunegui**, otro novelista crítico – satírico con el orden burgués- de preguerra que todavía escribe en los cincuenta). Lo único que le uniría a ellos es esa manera suya de hablar de la realidad y criticarla de alguna manera. *La Bella y la mandrágora* no es una novela objetiva, ya que quedó dicho que es la voz de Retana que se multiplica en diferentes voces; tampoco es en sí una novela social, no hay un conflicto de lucha de clases y su dualismo es otro; tampoco es una novela realista (aunque *Mrs. Cadwel habla con su hijo* tampoco lo es), lo único que tiene de realista es la omnisciencia. Sería una novela híbrida, con toques de *realismo casi mágico*, o de los relatos fantásticos decimonónicos. Su preocupación filosófica (no en balde se cita a Mirbeau) – quizá en ello pueda estar cerca del sentir de los cincuenta- es hablar de la corrupción y la amoralidad de la sociedad humana, del maquiavelismo del hombre en el afán de poder, de la manipulación de los medios de comunicación, del individualismo, de la censura, el totalitarismo, el capitalismo, la bomba atómica o la situación de la mujer...

Si intentamos encontrar un significado final definitivo a *La Bella y la mandrágora*, vemos que el alter ego de Retana en la obra es Dora Paris y su frase célebre, cuando habla con el general Leonato es : *No, mi general, hombres como usted son incompatibles con mi frivolidad*; que sería un verdadero *leitmotiv* de la obra. Retana reivindica la frivolidad como un auténtico estilo de vida que nunca ha de casar con el totalitarismo ni las imposiciones morales de ningún

tipo. La frivolidad es el arma de Retana para criticar lo burgués, esa Ildaria corrupta y aislada del resto de Europa, que podría ser la metáfora de la España del momento. En ello Retana es moderno como los novelistas renovadores, pero esa modernidad siempre había sido constante en él. Él es un novelista de preguerra, y entre él y los nuevos escritores – huérfanos como habíamos dicho de lo anterior- existe un abismo , y ese abismo es la Ildaria de Franco, una sociedad que borró todo un pasado de libertad.

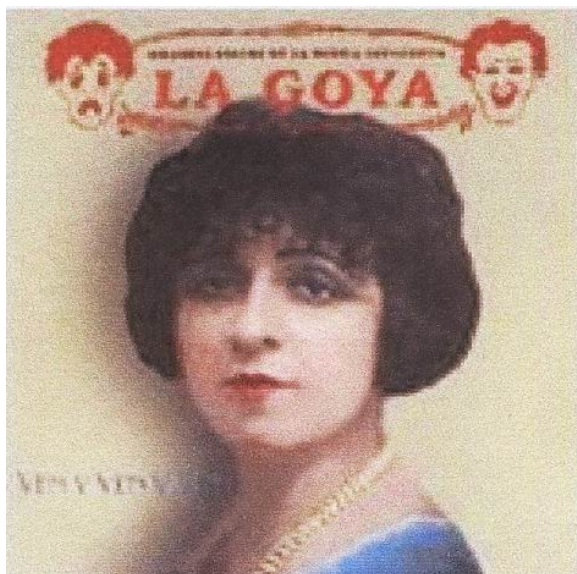
Los novelistas de los cincuenta reinterpretan el mundo para dar un testimonio de lo que ven y de lo que no les gusta; Retana esto lo había hecho siempre, pero quizás más como un pícaro a la vieja usanza, a través de los espejos deformantes, con su conceptismo extravagante cargado de ironía y de falso moralismo. No, Retana no está fuera de contexto, es un superviviente, un solitario creador a quien tampoco le gusta- como les sucede a los novelistas de los cincuenta- lo que ve. Su frivolidad es subvertiva, y eso le hace ser todavía moderno en aquella Ildaria de los cincuenta, a pesar ya de que es un príncipe destronado y ha dejado de ser, a sus sesenta y tres años, el novelista más guapo del mundo.

Pero hemos podido comprobar, a pesar de todo, que Álvaro Retana sigue publicando otras obras en esta década y hasta incluso estrena un musical: *La rosa de fuego* (Marsiega, Madrid, 1950), *Dulce amigo* (Rolland, Col. Novelistas de Hoy, Madrid, 1952), *Alba, esplendor y ocaso de Paulina Bonaparte. Amenidades del Imperio Napoleónico* (Colección Popular Literaria nº 6, Madrid, 1954), *Su majestad, el folklore* (espectáculo en dos actos con música de J. M. Lezaga, estrenado en el Teatro de La latina de Madrid el 10-V-1954), *Corazones de teatro* (Rolland, Novelistas de Hoy nº 28, Madrid, 1954) e *Historia del viejo cuplé* (Vol. 1, Hispavox, Impr. Luis Pérez, Madrid, 1959).

2. La reina del cuplé (1963)

La Reina del cuplé fue escrita por Retana en 1962 y publicada en el año 1963 por la Editorial Tesoro de Madrid. Y supone una posterior reaparición del novelista después de la publicación de su anterior y desconocida novela *La bella y la mandrágora*.

El rastro de Retana en la película *El último cuplé* de Juan de Orduña, estrenada en 1957, son las piezas de cuplé que en ella se interpretan: “Ven y Ven”, “Rumba”, “La sandunga”, “Alma andaluza” y



“La hora del té”.

Recordemos que el “ven y Ven” es una pieza de cuplé que en el año 1911 escribe Retana para su amiga Aurora Mañanos Jauffret, *La Goya*, cuando hizo su debut en el Trianon Palace de Madrid. Suponemos también que Álvaro Retana, cuyo

nombre aparece en los títulos de crédito de la película, tendría sus derechos de autor con respecto a estas canciones, representando éstas su contribución – mínima en este caso- al género ínfimo, pero que de todas formas representan – incluso- un pequeño homenaje – querido o no- en esa película que sobre el cuplé se hace en 1957. En ella no podía faltar la sombra de Retana, ya que la suya, como podemos comprobar, no se había evaporado y seguía siendo *alargada*.

Pero el guión de *El último cuplé* es de Antonio Mas-Guindal y de Jesús María Arrozamena, y suya es pues la historia de María Luján. Pero ¿qué pasó con el supuesto guión que Retana, según dice en el

prológico de *La reina del cuplé*, había escrito para Orduña? Retana afirma que de ese guión surge *La reina del cuplé* en 1963, que se publica a la sombra de la película de Orduña, y no sólo de ella sino también de *La Reina del Chantecler*, dirigida por Rafael Gil en 1962. Trataremos de poner luz a este *entuerto* relacionando estas dos películas con la novela.

2.1. Interferencias: *El último cuplé* (1957), *La reina del Chantecler* (1962) y *La reina del cuplé* (1963)

Evidentemente que Álvaro Retana en 1963 no tiene nada que ver con el escritor de fama y éxito que fue en las primeras décadas de siglo, pero su novela *La reina del cuplé* supone un intento si no desesperado, por lo menos de volver a estar visible en su cronotopo. Al final de la novela, antes del *Fin* y de *Madrid, 1962, Calle del Casino, 8*, el autor no se puede estar de dirigirse de una manera suya muy particular a su entorno:

¿Contentas las personas de orden? Pues a quienes les haya complacido la obra que pida más de ese autor, que las tiene muy repreciosas y al alcance de todos los bolsillos.⁵⁸¹

Pero Retana no posee ya su “espacio autobiográfico” y su novela ya no pertenece a lo que se escribe en los años sesenta, y por supuesto no figurará en ninguna historia de la literatura sobre la época. A Retana, a pesar de su pretensión, nadie le pedirá más novelas y *La reina del cuplé* va a ser su última producción novelística.

⁵⁸¹ Álvaro Retana: *La reina del cuplé (El Madrid de la Chelito)*, Editorial Tesoro (Colección Jirafa, 28), Madrid, 1963, p. 232.

Desde el punto de vista de **la estética de la recepción** cabe señalar, sin embargo, que ***La reina del cuplé*** aparece al amparo del cine de la época que retoma – como *revival* temático – asuntos de las variedades y de los cuplés⁵⁸². Hay dos películas de la época que hay que relacionar indiscutiblemente con la novela de Retana: ***El último cuplé*** (Juan de Orduña, 1957) y ***La Reina del Chantecler*** (Rafael Gil, 1962), protagonizadas ambas por la actriz de moda Sara Montiel. **La presencia de Álvaro Retana en esas películas** está porque figuran en ellas (los títulos de crédito lo demuestran) **algunas de sus canciones más famosas**. Es un dato a tener en cuenta porque Retana no sólo fue novelista y su fama de compositor de cuplés fue notoria.

PELÍCULAS	CANCIONES
El último cuplé	Ven y ven
	Rumba
	La Sandunga
	Alma andaluza
	La hora del té
La Reina del Chantecler	La pulga sabia
	Rumba Chamelona
	La mosca indiscreta
	A pescar marido
	Alirón

Hemos señalado dos de ellas como emblemáticas de la época (primera década del siglo XX) en que Retana era ya famoso como compositor del género ínfimo. El *Ven y ven*, estrenada en el Trianón Palace de Madrid en 1911 por *La Goya*, y *La pulga sabia* que sería uno de los grandes éxitos de *La Bella Chelito* y que la hiciera famosa en el Madrid de la *Belle époque*.

⁵⁸² Las películas de temática cupleteril se ponen de moda en una época en que el cine español – marcado por la censura- de evasión vuelve, desde el punto de vista temático- sus ojos a un pasado nostálgico.

La relación de la novela de Retana con las dos películas señaladas puede establecerse también desde un punto de vista metadieético, es decir, paratextual. Retana, en el título de su novela – o quizá los editores de la misma, que también podría ser –, parece tener en cuenta los títulos de las películas:

PELÍCULAS		NOVELA DE RETANA	
<i>El último</i>	<i>cuplé</i>	<i>La reina del</i>	<i>cuplé</i>
<i>La reina del</i>	<i>Chantecler</i>		



La actriz Sara Montiel – que alcanza la fama después de *El último cuplé*– será pues la escogida para este tipo de películas, a las que hay que añadir otras como *La Violetera* (1958) o *Varietés* (1971), haciendo notar que su rival en el *revival* de los cuplés, Lilián de Celis, protagonizaría *Aquellos tiempos del cuplé* (José Luis Merino, 1958). El mismo Retana hace referencia a Sara Montiel y a Lilián de

Celis en el prólogo de *La reina del cuplé* (otro dato a tener en cuenta en esas **interferencias** paratextuales):

El guión cinematográfico que titulé LA REINA DEL CUPLÉ, había de ser protagonizado por una doncella veinteañera poseedora de escultural silueta aerodinámica, rostro angelical y acariciante voz; pero inesperadamente aquella virginal criatura a quien tiznaba su relación con el capitalista dispuesto a enfrentarla con **Sarita Montiel** y **Lilián de Celis**, renunció a la munificente protección del afamado mecenas y desapareció bajo el amparo de un vertiginoso taxista cuando faltaban pocos meses para formalizar el rodaje de LA REINA DEL CUPLÉ.⁵⁸³

Por otra parte, la portada de la novela de Retana está elaborada



a través de uno de los fotogramas de la película *La Reina del Chantecler*, en la que Sara Montiel aparece caracterizada como *La Bella Chelito*.

Hay que señalar asimismo que el **subtítulo** de *La reina del cuplé* es ***El Madrid de la Chelito***. Retana en el **capítulo XII** de su novela narra la historia de Consuelo Portella Audet, actriz y empresaria, conocida con el nombre artístico de *La Bella Chelito*, que se haría famosa en el

Salón Chantecler (donde actualmente está el Teatro Muñoz Seca) de la Plaza del Carmen de Madrid a partir de la primera década del siglo. La película de Rafael Gil, *La Reina del Chantecler* es una

⁵⁸³ Álvaro Retana: *La reina del cuplé*, op.cit., p.6.

historia novelada de su vida. Consuelo Portella fue amiga⁵⁸⁴ de Retana y éste le guarda tributo en su novela en el capítulo XII, hecho



que coincide con el argumento de *La Reina del Chantecler*, película anterior a la publicación de su novela. En la foto podemos ver a la artista en 1912 cuando contaba veintisiete años.

Retana, con los ejemplos anteriores, vuelve a estar vinculado con el contexto artístico en los años sesenta, y sigue – o pretende, como hemos visto en la cita anterior– ofrecer **su proyecto** (*repreciosas novelas al alcance de todos los bolsillos*) como

autor. Sin lugar a dudas queda establecido **un marco constituyente de sentido** entre el texto (*La reina del cuplé*) y el contexto (las dos películas señaladas). Pero ahora ya no es Retana el que maneja los destinos de su novelística, sino que ésta tiene razón de ser por la influencia directa del **campo de referencia externo** a lo literario, que en este caso es el cine. *La reina del cuplé* no tiene razón de ser, desde un punto de vista sociológico, sin *El último cuplé* y *La Reina del Chantecler*. Lo que primero verían los compradores de la novela en su portada es a Sara Montiel, y ese nombre eclipsa al del propio

⁵⁸⁴ Existe una obra de Retana sobre esta artista: *Chelito: su vida, su arte y sus canciones*, La Canción Popular. Princesas del Arte nº 6, Madrid, s. f. (h. 1920).

Retana. Eclipsar es un verbo relativo a los cuerpos celestes, y la estrella, en este caso, sólo es la actriz y cantante de moda.

En ningún momento, salvo por lo que hace referencia a las canciones señaladas anteriormente, Retana aparece vinculado a los guiones respectivos de las películas, ambos elaborados por Jesús María de Arrozamena y Antonio Mas Guindal. ¿De aquel guión de Retana para una película no se aprovechó nada? Hemos descubierto, sin embargo, que en los títulos de crédito de *La Reina del Chantecler* se comunica que la idea de la película, guionistas aparte, es de **José Zamora**. ¿No era José Zamora – **Pepito Zamora**- el amigo ilustrador y de correrías de Álvaro Retana? Otro punto de contacto con Retana, pues, con ese mundo cupleteril que ambos vivieron hasta la saciedad (y que Retana retrata, como ya sabemos, en sus novelas emblemáticas sobre el tema: *Carne de tablado* y *El ocaso de las diosas*; apareciendo en la primera de ellas, *La Bella Chelito* bajo el nombre de **Coralito** y Pepito Zamora con el nombre de **Paquito Alfayate**).

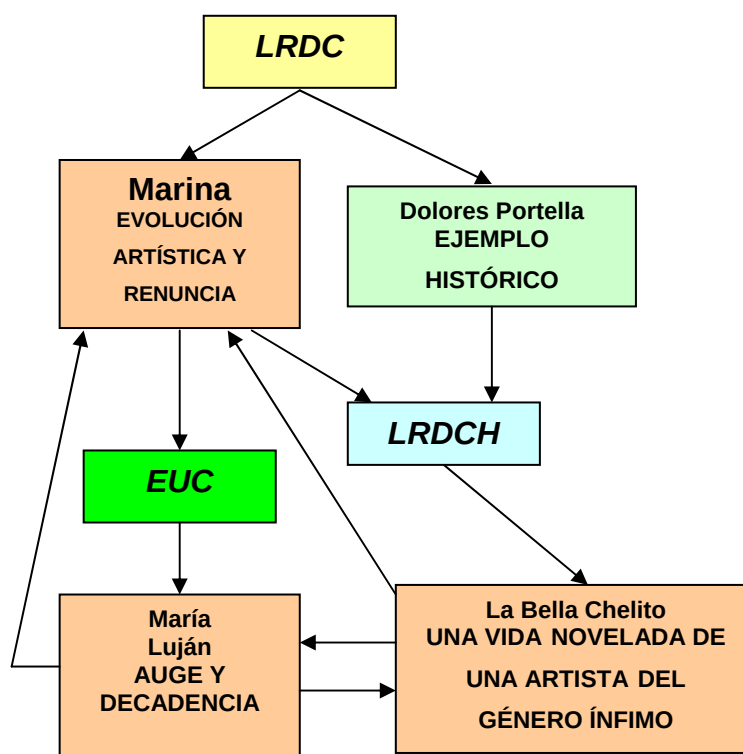
De alguna manera, Retana aparece ligado, desde la **exotopía** literaria, en terminos bajtianos, a esa **matriz literaria de sus novelas de ambiente cupleteril** con su novela *La reina del cuplé*, un intento de colocar en los años sesenta algo que ya había tenido su éxito en 1918, como, por ejemplo, su *Carne de tablado*.

2.2. Una base argumental común

La reina del cuplé es la historia de una modistilla, Marina (personaje ficticio), que deviene la reina del cuplé (con el nombre artístico de Marinela) y que luego se retira por amor. *Carne de tablado* tiene como línea argumental la historia de la cantante Nené Romero, alguien que se parecía de cerca a *La Fornarina*. *La reina del Chantecler* es la historia novelada de *La Bella Chelito* (personaje

real) y *El último cuplé* cuenta los éxitos y la decadencia de la cantante de cuplés María Luján (personaje no histórico). El denominador común ficcional a todos estos *discursos* anteriores (novelas y películas) es la muestra – con retoques melodramáticos- del mundo y los personajes relativos al género ínfimo y su época de esplendor. Que el cine de los años sesenta revivió porque la revista – degeneración del género ínfimo- estaba permitida como expresión cultural popular por la censura franquista. Este tipo de cine musical no exigía ningún tipo de *compromiso* y era tolerado como cine de evasión.

Y *La reina del cuplé* es, en este caso, un producto más de esta época. Pero cremos, sin embargo, que la novela de Retana es más rica en matices, y supera la calidad de *El último cuplé* y *La Reina del Chantecler*. De alguna manera, ambas películas también están contenidas en la novela de Retana.



La novela de Retana y las dos películas son tres ficciones sobre la vida de una cantante del género ínfimo. El personaje histórico de Consuelo Portella, *La Bella Chelito*, representaría el paradigma de ese tipo humano, que da pie a un capítulo de *LRDC* y a una película como *LRDCH*. Pero *La Chelito* de *LRDCH* está más cerca de la María Luján de *EUC* ya que ambas películas se contaminan, una casi como un *remake* de la otra (recordemos que los guionistas son los mismos), y con un mismo punto temático común: la artista, que debido a su vida de éxito y frivolidad, debe de renunciar a la felicidad y al amor. El estereotipo de la mujer fatal sigue presente en esa todavía sociedad conservadora y patriarcal de los cincuenta y principios de los sesenta.

Sin embargo, *La reina del cuplé* nos muestra a una mujer de origen social popular que después de llegar a ser famosa y no haberse *vendido* por nada ni a nadie, abandona su carrera de éxito para casarse con el amor (el pintor José Ribera) de toda su vida. Marina o *Marinela* – su nombre artístico- es sustituida, en la novela, en Madrid por *La Bella Chelito*.

Los finales de *El último cuplé* y *La Reina del Chantecler* son melodramáticamente⁵⁸⁵ trágicos: María Luján Muere en escena- sufre un infarto-, cantando, el primer día de su reaparición en el Madrid de los años cincuenta; *La Bella Chelito* acaba siendo una amargada, siguiendo su carrera, después de la muerte de un pelotari

⁵⁸⁵ Existe también una película, protagonizada por Sara Montiel, ***Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961)**, que insiste en el tipo de mujer frívola – cantante tipo *Gilda*-; la protagonista de la película es Magda Beltrán (que actúa en un cabaret de los años cincuenta llamado *El Molino de los veinte*), que relata su vida a una reclusa siendo una monja de un reformatorio femenino (Sor Belén). Es el tipo de analepsis (o *flash back*, ya en términos cinematográficos) que pudimos observar en *El último cuplé*. No nos extraña porque uno de los guionistas de *Pecado de amor* es Antonio Mas Guindal.

de quien estaba enamorada; *La Reina del Chantecler* finaliza igual que *EUC*, con la protagonista cantando en escena, es decir, con la actriz Sara Montiel en su pose más histriónicamente trágica, en un primer plano y casi en un fundido en negro.

El final de *LRDCH* es un final abrupto, que denota quizás que el film no está lo suficientemente acabado. No tiene ningún rigor histórico porque se da una visión trágica y frívola de una mujer, *La Chelito*, que en la vida real- vida personal aparte- supo sacar partido de su profesión como empresaria, además de tener éxito desde los once años (su primer debut fue en el Trianon Palace de Madrid), y que se retiró en 1928 a los treinta y tres años. Consuelo Portella (nacida en Cuba en 1885) fue la primera artista que se atrevió en el mundo de la empresa teatral (en los teatros *El Chantecler* y *El Dorado*), inaugurando así una tradición que más tarde seguirían otras artistas del género. Recordemos que Joaquín Belda se basó en ella en su novela *La Coquito* (1915), y que esta novela también fue llevada al cine por Pedro Masó en 1977.

Si tenemos en cuenta el año que debutó Consuelo Portella, *circa* 1896, y el año de la película de Masó, 1977, son más de ochenta años en los que, de alguna manera, *La Bella Chelito* está presente en la cultura española, siendo un icono femenino como lo fue, por ejemplo, *La Bella Otero*, Raquel Meller u otras artistas decimonónicas o del género ínfimo.

2.3. La persistencia de lo *camp*

La lectura de *La reina del cuplé* nos ha puesto en evidencia que Álvaro Retana quiere ir mucho más allá de contarnos la historia de una modistilla que se hace famosa como cupletista en el Madrid de la primera década del siglo XX. Creemos que, a sus setenta y tres años y ya con mucha vida por delante, con esta novela, y

desgraciadamente la última, su autor recuerda, mantiene y coloca en su presente –la década de los sesenta- **el discurso de lo *camp***. Y creemos también que ello lo hace pensando en sus lectores, por lo menos en un sector de ellos. Y que ahora, pasados ya cuarenta y tres años de la publicación de *La reina del cuplé*, podemos interpretar lo que quizás quiso transmitirnos.

Camp es un término de origen inglés que comporta un significado peyorativo en su origen (se cree que la jerga policial llamaba “camp” al prostituto masculino⁵⁸⁶; significa “amanerado” o “afeminado”; en muchos contextos decir “he is really camp” significa “este tipo tiene mucha pluma”. El diccionario Collins define “camp” como “afectado” pero también “divertido”, “elegante”, “teatral”, así como “homosexual”; y el verbo “to camp” significa “comportarse ostentosamente de un modo raro”, “guasearse” o “hacer el tonto”. Un diccionario español explica el termino “camp” como “algo que valora y hace resurgir lo que está pasado de moda” o que “se aplica en especial a formas artísticas y literarias: *música camp*”.

La reina del cuplé es *camp* en el sentido de hacer “revivir” algo perteneciente a otra época, el mundo artístico del género ínfimo, es cierto; pero desde el punto de vista ideológico esta obra también es *camp*, o puede leerse como *camp*, porque **Silverio Mangano**, el modisto en cuyo taller trabaja Marina, **es un imitador de estrellas, un transformista**. Retana retrata a este personaje con muchísimo cariño y respeto. Podríamos decir que la mirada camp pertenece a la época de Retana, es una mirada que parodia los roles de género en representaciones teatrales:

⁵⁸⁶ Alberto MIRA: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, op. cit., p. 146.

Nótese que al hablar de parodia introducimos un elemento que va más allá de la mera “imitación”. La imitación de mujeres por parte de hombres no se asociaba necesariamente con la homosexualidad. Largas tradiciones teatrales, como la isabelina o el teatro Noh, por ejemplo, excluían a las mujeres de los escenarios y un grupo de actores se especializaba en interpretar papeles femeninos. Lo que determina el carácter camp de una interpretación no es el travestismo en sí, sino hasta qué punto el travestismo podía representarse y percibirse en términos paródicos. No se trata simplemente de crear la *ilusión* de feninidad: el momento central en la interpretación camp tiene lugar cuando el intérprete se sale de su papel o ironiza frente al mismo, haciendo visible la distancia entre la imitación y la realidad. (...) La mirada camp siempre es irónica (...) El actor no se identifica con una mujer, sino que nos ofrece una parodia (a veces sutil) de los gestos y máscaras que convencionalmente se asocian a la condición femenina. Hay una doble mirada que rompe el ilusionismo: percibimos al hombre que hace de mujer.⁵⁸⁷

Hay que ver en esa mirada camp una primera manifestación de la

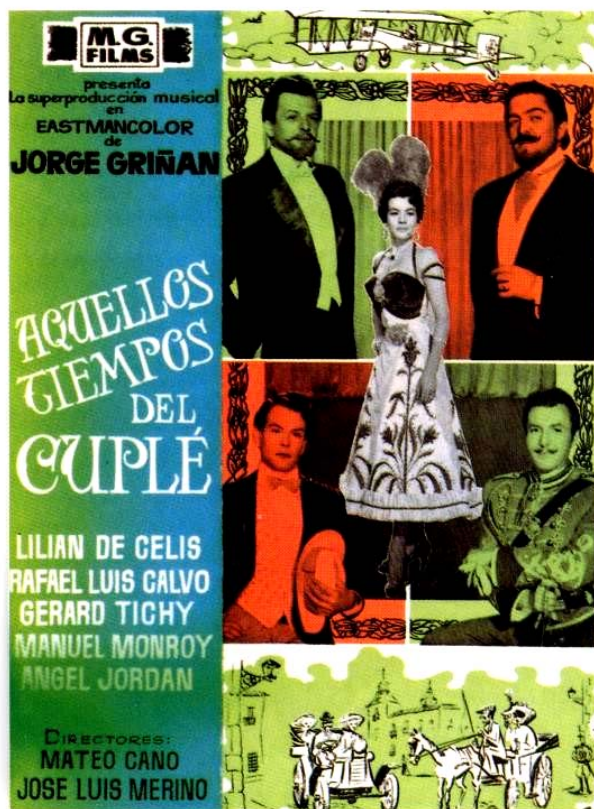


cultura gay en España. Realmente esto no nos es nada nuevo en Retana porque ya lo vimos al estudiar *Las locas de postín* y *A Sodoma en tren botijo*. Pero lo que ahora nos parece interesante es que Retana, después de tantos años, retome

esa mirada a través de su personaje, Silverio Mangano (cuyo

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 147-148.

nombre nos recuerda a Silvana Mangano, la sensual actriz italiana que protagonizara *Arroz amargo* (1949, Dino de Laurentis), o que



participara con su sensual danza en la película *Mambo*, de 1954), al que coloca como nombre artístico el de **Dorian de Celis**. Esta forma de llamar a su criatura es otra forma de lo camp, porque es un casi mote femenino basado en una cupletista; en este caso la célebre actriz **Lilián de Celis**, la rival en los sesenta

de la propia Sara Montiel.

Álvaro Retana era, como sabemos, un gran conocedor de las voces del cuplé de todos los tiempos y creemos que el nombre que coloca a su imitador de estrellas tiene un gran significado como documento de la época en que se publica *LRDC*. Retana no llama a Silverio Dorian Montiel, por ejemplo, sino de Celis. Lilián de Celis (1939), nombre artístico de Lilián Ángela de Celis Collía, hay que considerarla como la cupletista más destacada del periodo posterior a la guerra civil, descubierta por el maestro Indalecio Prieto para participar en Radio Madrid en un programa de radio – que recuperó el cuplé en los años cincuenta- llamado *Aquella época del cuplé*. Ese programa de radio iniciaría el *revival* del cuplé que luego

repercutió en el cine. De Celis debutó con éxito en el Circo Price y en el teatro Albéniz con el espectáculo *Aquellos tiempos del cuplé*, popularizando canciones como *Las tardes del Ritz*⁵⁸⁸, *La chica del diecisiete*, *Polichinela*⁵⁸⁹ y *La violetera* (escrita para ella). En el año 1958, De Celis protagoniza la película *Aquellos tiempos del cuplé* (dirigida por Luis Merino y Mateo Cano), el mismo año en que Sara Montiel protagonizó *La violetera*. La rivalidad entre ambas artistas fue evidente, pero Retana, creemos, se decantó seguramente por la voz de De Celis; Silverio Mangano, Dorian de Celis, es un tributo a esa voz y a la simpatía de Retana por la valía de la cantante.

En los años veinte, e incluso antes, lo camp y la cultura del cuplé están indisolublemente unidos y esto se hace evidente en las páginas de *La reina del cuplé*. Los espectáculos de travestismo se especializan en las grandes ciudades españolas en locales como el Bataclán, en Barcelona, o el teatro Price de Madrid. Esa cultura del cuplé contenía elementos subversivos en el orden de lo sexual:

Había elementos en la cultura del cuplé que atraían la disidencia sexual. En realidad, toda la cultura del cuplé estaba ribeteada por la llamada del sexo. Sus principales practicantes eran mujeres que en el siglo XIX hubieran quedado totalmente marginadas por ser ligeras de cascos. Ahora llevaban una vida desahogada, no exenta de glamour: estamos en los albores de la era de la cultura de masas, que puede transformar en estrellas a personajes que no son un dechado de virtudes. Los transformistas constituían un elemento fundamental en el show de la cupletera de turno. Mientras que la cantante excitaba sexualmente al público, el transformista podía hacer reír, aunque también podemos deducir (...) que la aparente feminidad era utilizada como coartada por

⁵⁸⁸ Escrita por Retana para Asensio Marsal, Egmont de Bries, que la estrenó en 1911, en el Teatro-Circo Price de Madrid.

⁵⁸⁹ Con letra de Álvaro Retana y José Juan Cadenas y música del maestro Valverde, fue estrenada por la Fornarina en 1908. Es también una de las canciones que Sara Montiel interpreta en *La violetera*.

individuos que no llegaban a asumir su deseo. Siempre podían presumir que lo que les atraía de ellos era la feminidad: “son más mujer que muchas mujeres”.⁵⁹⁰

Retana en 1963 no puede hablar tan descarada y abiertamente sobre “el tercer sexo” como lo había hecho en 1919 y 1933, pero se atreve todavía a mostrar algo que él conocía de primera mano. En *La reina del cuplé* no circula ninguna loca de postín, ni ningún homosexual aristócrata ocioso. Silverio Mangano es un hombre que tiene un oficio conocido y que, como modisto de cupletistas y bailarinas, regenta un taller en la calle del Tribulete del barrio de Embajadores. Retana retrata a su criatura dotándola de una gran calidad humana:

Silverio Mangano destacó rápidamente entre los proveedores suntuarios de las sacerdotisas de la frivolidad escénica. Poseía buen gusto congénito. Era mágico prodigioso combinando sedas y crespones, gasas y terciopelos, tarlatanas y percales. Sabía ejecutar primorosos bordados en plata y oro, administraba juiciosamente lentejuelas y abalorios y, por contera, disfrutaba de infalible mundología para atraerse parroquianas.

De estatura corriente, distinguida silueta, agraciadas facciones y acusado temperamento femenino, no podría haberse presentado a ningún concurso de varones integrales; pero suplía su falta de masculinidad con un afán de complacer, seriedad en el negocio y trato tan afable, que cuantas prevenciones despertaba en un principio, desaparecían para trocarse en simpatía. Cariñoso, inteligente, servicial, hasta cuando se enfurruñaba con las oficialas de su taller por algún contratiempo relacionado con la obra, hacía los reproches en un tono más eficaz que si hubiese empleado, como otros individuos de su profesión y bajo origen, el insulto procaz.

⁵⁹⁰ Alberto MIRA: *op. cit.*, p. 155.

Silverio había nacido en la misma casa que habitaba y aprendió el dominio de la tijera de su madre.⁵⁹¹

Cuando Marina, la oficiala del taller de costura, se decide a trabajar como cupletista en el Salon Esmeralda, Silverio le da su apoyo incondicional animándola con cariño, y en sus palabras se hace patente su filosofía vital de hombre cabal y sencillo, basada en hacer el bien al prójimo:

Silverio Mangano al conocer por la joven su propósito de lanzarse al género ínfimo aseguró:

- Lamento perderte como oficiala; pero si el arte ha de ser para tu bien, mucho me alegrará ganarte como clienta. Ahora que tu primer traje..., ése te lo regala tu maestro.

- ¡Qué bueno es usted, Silverio!

- Y los demás que necesites, ya me los irás pagando como puedas.

- Gracias, maestro. Muchas gracias. ¿Por qué hace usted eso conmigo?

- Por egoísmo, Marina – respondió el modisto-. Yo estoy persuadido de que la vida es muy justa, y así como nos devuelve todo el mal que causamos, también nos procura el bien que hacemos. Cuesta menos trabajo ser bueno que ser malo, y yo ayudo a todo el que puedo para que la vida me ayude a mí.

El modisto de cupletistas y bailarinas, si podía ser censurado por su comportamiento de alcoba adentro, fuera de ella observaba una conducta digna del mayor elogio. Con su bondad, honradez y su desprendimiento era un ciudadano más merecedor de estimación que otros de regularidad sexual, pero de costumbres inadmisibles.⁵⁹²

La homofobia burlesca de otras novelas, ha desaparecido ahora por primera vez en Retana y es capaz – tiene esa valentía que le

⁵⁹¹ Álvaro RETANA: *La reina del cuple*, op. cit., p. 10.

⁵⁹² *Ibid.*, pp. 66-67.

caracteriza- de mostrar, a través de una modernidad absoluta, que un ser humano no puede ser juzgado por su condición sexual o su vida privada. *La reina del cuplé* no muestra ningún personaje caído ni perverso, Silverio Mangano al igual que Marianela son personajes de carne y hueso que pueden decidir su destino y no equivocarse.

Silverio Mangano no es pues una caricatura, ni es descrito a través del esperpento con tintes perversos que caracterizaba a los personajes de las novelas del tercer sexo. Retana nos lo muestra como un hombre diferente, trabajador, bondadoso y honesto, y que en su fuero interno deseaba emular a célebres transformistas del momento en Europa como el francés René Lapin (que actuaba en Madrid en el Apolo, la Zarzuela, el Eslava o la Comedia) o el italiano Leopoldo Frégoli, imitando en Madrid a las estrellas más famosas como la Fornarina, Pastora Imperio, Candelaria Medina, Pilar Cohen, Sagrario Álvarez, Pilar Monterde, Amalia Molina, la Bella Belén, Pepita Sevilla, África Lázaro o La Criolla.

A pesar de que Marina se transforma en una bellísima mujer y triunfa como cupletista (con el nombre artístico de Marinela) en el teatro Esmeralda de la calle de Alcalá, otra auténtica “reina del cuplé” es Dorian de Celis, cuyo éxito, debido a su magnífica voz, es paralelo en Madrid al de su oficiala. Su éxito es tal que lo contratan en el Coliseo de la calle del marqués de la Ensenada, va a tener una admiradora incondicional en una condesa belga que le regala un automóvil, y una relación *tan comentada* con un aspirante a torero, un gitano malagueño de diecinueve años apodado El Cordobesito de Málaga. *El trabajo de Dorian de Celis* – nos dice Retana- *no encerraba ofensa para la moral ni el buen gusto. Imitaba mujeres, resultando más femenino que ellas y exhibiendo sus toaletas con más distinción y naturalidad que las imitadas.*

Dos personas de origen popular como Marina y Silverio representan un arquetipo de la artista de la época. Habíamos mencionado y tratado a La Bella Chelito, pero ahora recordamos a **Raquel Meller** (Francisca Márquez López, 1888-1962), alguien que



empezó también en un taller de costura (de la calle Tapinería de la Ciudad Condal) y consiguió triunfar en 1911 en el teatro Arnau, en El Paralelo de Barcelona, continuando su carrera meteórica en Madrid, Europa (París y Londres) y América (Nueva York y Buenos Aires). Pero resulta que la historia de Marianela puede ser también, por ejemplo, el de María Yáñez, la vedette conocida por

el nombre de la **Bella Dorita** (1901-2001), que trabajó en Barcelona en un taller de bordados, y después de ganar un concurso de belleza en el Royal Cabaret a los diecisiete años, consigue un éxito duradero (su éxito fue rotundo en los treinta y cuarenta), siendo en El Molino la reina indiscutible de El Paralelo barcelonés hasta que se retira en los años sesenta.

El éxito de la vida artística de Marianela y de Silverio Mangano hemos dicho que es paralelo, también lo será su retirada casi simultánea del mundo del espectáculo: Marina después de haber conocido el lujo y un nuevo tren de vida como artista, se siente agobiada e infeliz; se da cuenta de que la fama y el dinero no lo son todo en la vida, y decide contraer matrimonio con Pepe Ribera, un

pintor, su novio de toda la vida. Marina no renuncia al amor por una carrera fulgurante de cupletista. Al final de la novela, la vemos regentando, en la plaza de Lavapiés, una floristería que había sido de su suegra. Silverio Mangano, deja de ser el maravilloso Dorian de Celis al perder su voz, y vuelve a su taller de siempre para dedicarse al oficio que le gusta. Ambos se retiran cuando son famosos, parece decirnos Retana, para que el vertiginoso ambiente de la farándula no acabe engulléndoles y destruir lo que hay de más genuino en ellos.

2.4. La novela y la vida

Con la lectura crítica de *La reina del cuplé* nos hemos dado cuenta de que Retana conoce las técnicas de la novela de origen realista y que las hace suyas para recordar una época, la de los inicios del género ínfimo español, y una ciudad como es Madrid. *LRDC* es una novela acabada y bien elaborada, cosa que no ocurría, en el caso de *La bella y la mandrágora*. Veamos ahora, a modo de conclusión, cuáles son sus características más importantes.

1) Su **trama** es propia de una **novela de aprendizaje** y contiene elementos de la llamada **novela rosa** (su enfoque temático, se basaría en la mezcla de una *intriga sentimental* y una *intriga de maduración*).

2) **Es una novela de ambientes y espacios populares y costumbrista:**

a) El taller del modisto en la calle del Tribulete, en el barrio de Embajadores.

b) La casa de Macario, el padre de Marina, en la calle de Provisiones (barrio de Embajadores; lugar en que vive Retana en 1963).

c) El café de Fornos de la calle de Alcalá, lugar de encuentro de artistas y bohemios.

d) El teatro Esmeralda de la calle Alcalá.

e) El Coliseo de la calle del marqués de la Ensenada. Y otros teatros (Teatro-Circo Price...)

f) El parque del Retiro. La Puerta del Sol.

g) La plaza de Lavapiés.

h) El barrio de La Latina.

3) **Un lenguaje castizo característico de los personajes populares**, propio de los sainetes. Estereotipados (chulescos y holgazanes y pícaros, donjuanes..., libertad sexual, casados y con amantes..., mujeres castizas, mantenidos y mantenidas, *arrejuntaos*...) como sacados de *La verbena de la Paloma*, Arniches o los Quintero.

4) **Está situada en 1904**(si la Bella Chelito debuta en Madrid a los once años y ésta nació en 1885). Y tres años después, es decir, **1907**.

5) Retana se refracta en un **narrador extradiegético**, que es un gran conocedor del Madrid artístico del género ínfimo de la Belle Époque y de sus intrínquilis. De ahí que la obra pueda considerarse como una magnífica **novela costumbrista**.

6) **Los tres personajes más queridos** de *La reina del cuplé* son la protagonista, Marinela, la cupletista *La Bella Chelito* (que sustituye en los teatros de Madrid a Marina cuando ésta decide retirarse), y **el modisto imitador de estrellas, Dorian de Celis**. El retrato psicológico que hace de Marinela, como tipo femenino, y de Silverio Mangano, como tipo masculino, son de una extraordinaria sensibilidad y calidad humana. Se nota que Retana sólo puede hablar de lo que conoce. Son los personajes más humanos, valga la consideración, de toda su producción novelística.

2.5. La recepción de *La reina del cuplé*: el lector emergente

La recepción de <i>La reina del cuplé</i>		
Exotopía		
A. Pasado remoto: lo que cuenta la novela (1904-1907)	B. Pasado reciente: ámbito de aparición de la novela (1967)	C. Actualidad: (siglo XXI) ámbito de recepción de la novela
El mundo idealizado del género ínfimo en Madrid.	<i>Revival</i> del cuplé en el cine. La nostalgia del novelista.	Documentos de unas épocas pasadas (1)
La historia de Marina y Silverio Mangano (1)	La contraportada de la editorial Jasón (1) Los guiones Melodramáticos (1)	
Estrategia ficcional (constructo semiótico: 1+2) (claves para un futuro)	Contexto ideológico donde publica Retana (censura)	Contexto crítico receptor (lector emergente) (decodificación de claves: 1 y 2)
La ideología <i>camp</i> (2) ¿Un guión cinematográfico?	La radio , el cine y la literatura durante el franquismo	Expresión de la cultura de la homocidad (2) (El cine de Pedro Almodóvar) (2)
Significado de partida(1) y sobreentendido(2)	Retana es un desconocido pero que aún escribe	Significado último(2)

La estrategia ficcional de Álvaro Retana en *La reina del cuplé* puede ser analizada en función del papel que puede tener el receptor de la novela. En los años sesenta sabemos, lo hemos comentado anteriormente, que la obra aparece unida al *revival* cinematográfico del cuplé; el **destinatario ideal** en los años sesenta leería la obra por la repercusión que tuvieron las películas de Sara Montiel y seguramente no conocería la fama anterior del autor. Es un receptor condicionado por una época, que interpretó la obra a través de su **significado de partida**, es decir, la historia de una cupletista. Condicionado por lo que se dice de Retana y lo que la editorial comenta de la obra en una de sus contraportadas interiores que reproducimos a continuación:

Ningún novelista español de amenidad conoce como ÁLVARO RETANA, tan perfectamente el ambiente de la época en que el género ínfimo, procedente de Francia, entronizóse en España, porque él fue el proveedor de canciones y figurines en los albores de este siglo.

Por haber deslizado su adolescencia en constante relación con las más famosas atracciones – Fornarina, Carmen Flores, La Goya, Preciosilla, La Ideal Chelito, Pastora Imperio Adelita Lulú, La Argentinita, Edmond de Bries, Luis Esteso...- y haber frecuentado sus hogares, camerinos y locales consagrados al arte ligero – el Salón Japonés, Actualidades, Romea, el Madrileño, la Encomienda, Trianón Palace-, puede referirse a ellos con seguridad que falta a quienes tratan de evocar los bellos tiempos del cuplé ateniéndose a referencias por no haber nacido entonces. ÁLVARO RETANA convivió con figuras destacadas de la canción y el baile y sus satélites: toreros, periodistas, aristócratas, empresarios, autores, modistos..., incluso beldades de la alta galantería que acabaron siendo casadas honestísimas.

“LA REINA DEL CUPLÉ” es un espejo paseado por el ambiente varietinesco y los barrios bajos de la capital de España a principios de siglo, presentados EN CARICATURA, con jovialidad, sin otro propósito

que hacer sonreír al lector con escenas y diálogos de incomparable fuerza hilarante.

Cualquier parecido con personas y sucesos acaecidos hace más de cincuenta años no será mera coincidencia, sino demostración irrefutable de que ÁLVARO RETANA pinta la auténtica realidad captada por su temperamento humorístico, ingenioso y cordial.

La portada de esta obra está inspirada en una foto cedida gentilmente por la Distribuidora de la última película de la bella Sarira Montiel que ha reencarnado felizmente los simpáticos tiempos del cuplé.

Pero hay que tener en cuenta, según Bajtin, que un receptor, gracias a la exotopía, nunca es el mismo para una obra, esto hace posible que ésta pueda ser reinterpretada otra vez, a pesar de que como texto no ha variado (es un lugar común recordar que *El Quijote* en su siglo sólo fue considerado un libro cómico).

Considerando que existe una vinculación ideológica entre el autor y su enunciado (y que esta es una buena forma de reflexionar sobre los textos culturales⁵⁹³) y que por esta razón su obra deviene **un constructo semiótico** de significados, Retana nos induce, como sujeto ideológico, a encontrar el **significado último** de su obra como lectores de un presente.

La visión que Retana tiene del destinatario se ha de entender en *La reina del cuplé* en su dimensión intraliteraria, como un elemento estructurador dentro del proceso de ficcionalidad de la obra. Pero este concepto de destinatario⁵⁹⁴ no tan sólo hace referencia a una existencia ideal del lector, sino que el lector, en este caso, es un mediador en el hecho de que la literatura surge de la sociedad y tiene importancia para esta sociedad. El destinatario ha de ser un

⁵⁹³ Nos hacemos eco del artículo de Joan-Elies ADELL *Semiótica i literatura: sobre la necessitat d'una crítica social, Els Marges*, (Estudis i assaigs), 61, 1998, pp. 19-30.

⁵⁹⁴ Peter BÜRGUER et al. : *Estética de la recepción* (Edición de José Antonio Mayoral), Arco/Libros, Madrid, 1987, pp. 58-49; 69, 264).

intérprete porque también tiene una competencia creadora, ha de ser considerado como un co-creador. Las señales ideológicas de Álvaro Retana, su estrategia narrativa y su narrador constituyen el horizonte de expectativas del texto donde co-actúa el lector del futuro, en su calidad de destinatario y receptor.

El lector se va haciendo **emergente**⁵⁹⁵ a medida que se interna en el seno de la obra y su interacción con el narrador lo hace estar presente hasta el final, elaborando el sentido de la obra dialógicamente. Nos damos cuenta de que, para un autor como Retana, el lector es el otro, que también está presente, el que se hace emerger de la narración porque se le ha hecho partícipe de ella, tal como si éste estuviera viendo una obra de teatro o una película (Retana construye muchas veces sus relatos de una forma dramática, lo habíamos dicho acerca de *La bella y la mandrágora*; pero también narra con los recursos del cine: *primeros planos* en el retrato de sus personajes; *gags* y secuencias delimitadas; escenografías (urbanas) cuidadas en la descripción de ambientes, diálogos vivos...; sus novelas siempre son dinámicamente visuales; recordemos que él mismo, en el prólogo, nos dice que *LRDC* procede de un **guión cinematográfico** anterior); el lector es

⁵⁹⁵ Con el término de **lector emergente** (Vernet) queremos determinar un tipo de *estrategia* en cuanto al contacto del **lector real** (W. Booth) con el enunciado literario. El **lector emergente**, en nuestra terminología semiótica, aparece en el ámbito del entimema social (contexto ideológico en el que está ligado inseparablemente también el autor y el enunciado) como resultado dialógico entre el **lector implícito no representado** (W. Booth) y el **lector real** y como fusión de los dos: es un **constructo ideológico** (Bajtin) que, como **fenómeno de recepción**, tiene una subjetividad sincrónica (puede ser un lector contemporáneo a la obra) y diacrónica (es también un lector futuro de la obra). El **fenómeno de sentido** del enunciado se produce en el **lector emergente**, sea un lector real o un crítico (también un lector, en definitiva). Aristóteles en la *Poética* es el primero en observar el **impacto (catarsis)** que produce un enunciado (tragedia) en un receptor (espectador): en el **lector emergente** es donde se produce este **impacto** del que se preocupaba Aristóteles, porque la obra de arte tiene en sí (Bajtin) un movimiento inmanente teleológico que la impulsa a una recepción concreta por parte de un **receptor (lector) real**.

siempre, pues, un espectador directo en el sentido de que estuviera participando de una lectura oral.

Pero, a pesar de ello – y ahora con esta última novela de Retana- estamos ya capacitados para afirmarlo-, el autor es consciente de que existen diferentes niveles de lectura para la aprehensión de los significados (esta estrategia la usa Retana siempre), y que no hay que dárselo todo al lector de entrada, porque ficcionalmente existe entre el lector y el autor una auténtica disgregación del yo, la ironía sutil y la postura casi omnisciente. Retana se escapa de sus novelas para que entre en ellas el lector, y cuando éste abre la primera página va evolucionando hasta el final, de aquí que emerja de la obra porque, a la fuerza, ha tenido que entrar. Este **lector emergente** es como una especie de co-narratario.

El lector moderno, en este caso el crítico, no puede prescindir de la mediatización ideológica del narrador, y esto lo permite la exotopía y la dialogía, ya que ha de quedar claro que una novela, como texto, no es un mundo cerrado y definitivo; es decir, que no podemos ver *La reina del cuplé* tan sólo como una crónica costumbrista de una época o como un libro exclusivamente divertido a causa de su tono, algunas veces, sainetero, como pretende la nota introductoria de la editorial Jasón. Estamos ya demasiado acostumbrados a que Retana nos obligue a leer entre líneas; si no lo viéramos así, no habríamos aprehendido nada de su quehacer literario.

La interpretación de un texto siempre depende de la situación específica del observador, como diría Hans-George Gadamer. Y el observador actual de *La reina del cuplé* puede tener un papel activo de interrogación del sentido y de creación de un nuevo enunciado. Ya no será un mero destinatario (el segundo en el diálogo, como

diría Bajtin) sino que deviene **tercero**⁵⁹⁶, que es un **receptor superior** situado en un tiempo histórico alejado de la época de la obra. Nosotros hemos de situarnos en el lugar del **tercero** para poder conectar dialógicamente con *LRDC*.

El **tercero**, o **lector emergente actual**, es también un **constructo histórico** y lo entendemos también como un **sujeto del discurso**, como participante inmanente, que organiza este discurso y dirige una respuesta. Bajtin, con el que estamos de acuerdo, afirma que los textos tienen un poder genérico que construye y legitima a un sujeto interpretador y que garantiza la relación social del texto en otra época. Este tercero o lector emergente es, pues, el centro de una **semiótica de la comprensión** (desde esta postura crítica hemos estado estudiando desde un principio la obra de Retana).

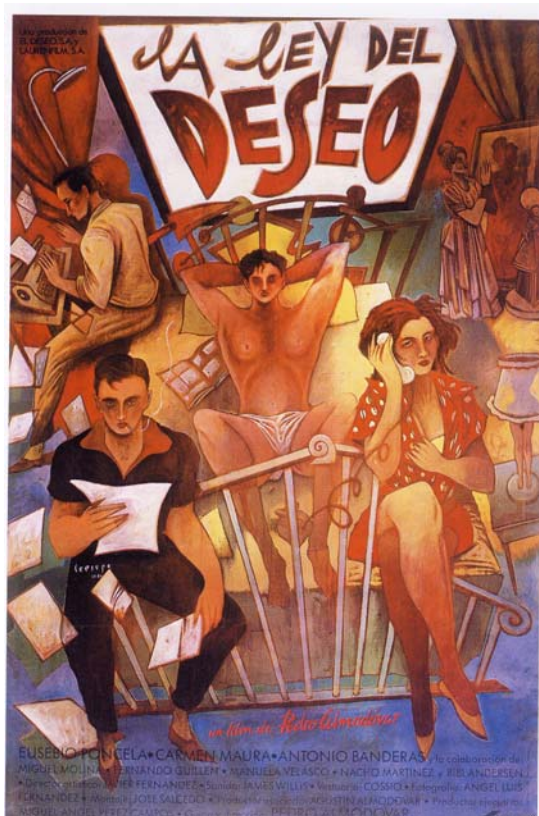
La reina del cuplé – como gran parte de la obra de Retana- ha de ser vista como expresión de la ideología camp y como primera expresión de la cultura de la homocidad (este es su significado último: Silverio Mangano no está ahí para hacer bulto, y valga la expresión). Y ha de ser relacionada con discursos modernos españoles que se le parecen. En estos días (octubre de 2006) Pedro Almodóvar – que se define⁵⁹⁷ a sí mismo como *el primer artista que procedía de las alcantarillas del underground madrileño de principios de los ochenta-* ha recibido el Premio Príncipe de Asturias de las artes y su obra cinematográfica es un exponente actual de esa cultura que tiene en Retana un claro antecedente. Almodóvar además de parecerse a Retana como creador e ideólogo, tiene en común con él la forma vívida de los diálogos de sus personajes: Almodóvar se reconoce deudor de

⁵⁹⁶ Iris ZAVALA: *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, op. cit., pp. 146-174.

⁵⁹⁷ EL PAIS SEMANAL, núm. 1568, Domingo, 15 de octubre de 2006, p. 56.

Arniches, y Retana reconoció en su momento su simpatía por los Quintero. Ver a Almodóvar es como volver a leer a Retana, y viceversa. Y lo más curioso del caso es que Pedro Almodóvar nunca ha mencionado a Álvaro Retana. Y se parecen como dos gotas de agua, hasta en el *glamour*.

Las mujeres de Pedro Almodóvar, cuando hablan, lo hacen con “pluma”, como si fueran esas “locas de postín” de Retana, a través de un “idiolecto” exagerado y expresionista, como ocurría en el habla particular- también exagerada- de los personajes del sainete⁵⁹⁸. Ambos, Retana y Almodóvar focalizan la experiencia de lo femenino.



La “pluma” en este caso es todo un estilo narrativo, porque también Almodóvar es un heredero de lo camp, entendido aquí como una sensibilidad nueva.

Almodóvar está cerca de Retana en sus diálogos femeninos, presentes en todas sus películas, pero lo está más en su discutida y no premiada película *La ley del deseo* porque nos habla del *deseo* y sus consecuencias a través de un melodrama hiperrealista.

⁵⁹⁸ De Retana hay que destacar las siguientes contribuciones a la zarzuela y al sainete: *Una noche en París* (sainete, s. f. de estreno), *El paraíso de los solteros* (zarzuela, s. f. de estreno), *Los anteojos de Mahoma* (zarzuela, s. f. de estreno), *Vampirismo agudo* (zarzuela, s. f. de estreno) y *Coctail-Revue* (zarzuela, estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid en enero de 1931).

Esta película no fue entendida, ponía demasiado el dedo en la llaga, incomodó a muchos críticos al mostrar un tratamiento normalizado de la homosexualidad⁵⁹⁹, a pesar de estar ya en una época democrática: la historia de dos hermanos (Pablo, el director de cine y Tina, el transexual,) que tenían un oscuro pasado familiar y compartían novio, un crimen y un secreto, ni la prensa liberal del momento la vio con buenos ojos. No es de extrañar que luego se consagrara definitivamente con una comedia ya no comprometida con la homocidad como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Almodóvar dice lo siguiente⁶⁰⁰ de *La ley del deseo*: *es un melodrama hiperrealista, con humor negro y pasiones rojas por el sudor del verano madrileño. Significa una vuelta a lo de siempre: al romanticismo, al amor. Porque como dicen Los Panchos "sin un amor la vida no se llama vida". También dicen "sin un amor no hay salvación", pero en realidad quieren decir que con un amor no hay salvación. La película habla de esa contradicción (...) Esta es una película de chicos, a partir de ahora nadie podrá acusarme de que sólo sé dirigir actrices. Banderas y Poncela dan una lección de lo que significa estar al borde del abismo, sin caer nunca. Pero creo que con La ley del deseo he conseguido la mejor interpretación de toda mi carrera. La hace Carmen Maura. Esta sobrecogedora en su papel de la transexual Tina.*

Tina, la hermana de Pablo, un director de cine en el éxito de su carrera, se había cambiado de sexo por el amor puro hacia su padre. Es como una temperamental heroína del mundo de la copla⁶⁰¹ que sobrevive a multitud de experiencias sentimentales (un antiguo matrimonio y el amor hacia su hija, y los desamores con los

⁵⁹⁹ Alberto MIRA: *op. cit.*, p. 560.

⁶⁰⁰ Pedro ALMODÓVAR: *Patty Diphusa y otros textos*, Anagrama (Contraseñas, 139), Barcelona, 1991, pp. 100-101.

⁶⁰¹ Alberto MIRA: *op. cit.*, p. 562.

hombres) sin el control del deseo. Representa el dolor del amor, el sacrificio, la auténtica pasión. No es de extrañar que Almodóvar se sienta orgulloso de este personaje que, creemos, es el auténtico protagonista de *La ley del deseo*.

De la misma forma pensamos, como ya hemos dicho anteriormente, que Silverio Mangano es el auténtico personaje de *La reina del cuplé*. En él se patentiza **una auténtica evolución de Retana como narrador** ya que ahora éste ya no pretende hacernos reír con una sonora carcajada, como ocurría en *Las locas de postín* o en *A Sodoma en tren botijo*, sino que quiere que nos emocionemos, simple y llanamente. *La reina del cuplé*- con la historia de la cupletista y el transformista- es un discurso incisivo sobre las necesidades emocionales y no sobre el tema clásico del tercer sexo. Silverio Mangano no es una parodia de la pluma, sino que es una marca de identidad. Es un personaje que Retana utiliza para la reflexión.

Otra vez Retana, como individualidad autorial, – a través de ese modelo camp- enfrenta retóricamente el individuo con el sistema. **Silverio Mangano es el prototipo de la visión hispana de lo camp contra la autoridad representada en los años sesenta por el ethos franquista.** El optimismo final – el *happy end*- de *La reina del cuplé* es el resultado del propio optimismo camp de Retana, en pensar tal vez que los tiempos mejores están en el futuro (cronotopo ideal para interpretar su obra tal como lo hemos hecho, como **lectores emergentes**). Ése es el auténtico **significado último** de *La reina del cuplé*. Lo camp⁶⁰² es signo de una verdad. La voz de Silverio Mangano, de Dorian de Celis, enmudecida de repente, como si fuera el arpa de Bécquer, ha vuelto a despertar de la oscuridad.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 563.

En el prólogo de *La reina del cuplé*, Retana sólo se limita a informarnos del porqué de su obra (**significado de partida**): su historia procedía de un guión cinematográfico⁶⁰³ que no llegó a materializarse⁶⁰⁴ en película, a pesar de que tenía productor y que un director (Juan de Orduña) ansiaba dirigirla. La causa (melodramática) que Retana nos comunica para la no realización de la película, es que la actriz que la tenía que protagonizar se fugó con un taxista. Por otra parte nos informa también de que la génesis del guión se basaba en una amiga suya que se había retirado del mundo del cuplé por amor. Y finalmente, como un auténtico continuador de Cervantes, nos dice que la única *pretensión* de su guión transformado en novela, es la de distraer al lector:

Emprendí la elaboración del guión cinematográfico limitándome a evocar la auténtica historia de una excelente artista, muy buena amiga mía, que hubiera podido rivalizar con Mercedes Serós o Fornarina por su cálida belleza, sus facultades de cantante y la valía de su temperamento; pero la infeliz salió honrada y prefirió confinarse en la tranquilidad de un modesto hogar legitimado por la Iglesia a proseguir desenvolviéndose en un ambiente donde su honestidad hubiese padecido irreparables quebrantos(...).

El guión cinematográfico, que titulé LA REINA DEL CUPLÉ, había de ser protagonizado por una doncella veinteañera poseedora de escultural silueta aerodinámica, rostro angelical y acariciante voz; pero inesperadamente, aquella virginal criatura (...) renunció a la munificente protección del afamado Mecenas y desapareció bajo el amparo de un vertiginoso taxista cuando faltaban pocos meses para formalizar el rodaje de LA REINA DEL CUPLÉ.

⁶⁰³ Retana contaba en 1926 que había escrito un guión para una película muda llamada *El hijo del amor*, que no llegó a ser, en la que él actuaría como protagonista (Luis Antonio de VILLENA: *El ángel de la frivolidad...*, op. cit., p. 58).

⁶⁰⁴ A veces no estamos totalmente seguros de si Retana nos dice la verdad o fabula. Tal vez el asunto del guión cinematográfico sea uno de sus guiños habituales para ser el centro de todo, y, en este caso, justificar su propia novela.

Guardé yo mi guión, y muy recientemente al hojearlo melancólico recordando a la cupletista amiga mía de “la bella época” que lo inspiró, al productor que ansiaba realizarlo, dirigido por Juan de Orduña, a la hermética doncella robada al séptimo arte por el “sex appeal” de un arrullador taxista y a las numerosas pesetas huidas en fortaleza volante, decidí transformar LA REINA DEL CUPLÉ, documentada en los mejores retratistas del Madrid barriobajero novecentista, en una novela de amenidad que dedico a los supervivientes de unos tiempos que alegres se fueron y no volverán.

Si consiguiera distraer al lector me daría por muy satisfecho, que otra no ha sido mi intención.⁶⁰⁵

Distraer al lector, aunque fin primero de lo literario, es un lugar demasiado común en Retana, como lo es el de moralizar. Y si insiste en ello, lo hace para justificarse, como siempre ha hecho, e incluso dando a entender, quizá para algunos pocos, que quiere decir otra cosa que hay que descubrir o *entender*. El suyo es un *deleitar enseñando*, una trampa eficaz contra la censura y una estrategia de respeto y complicidad para el posible lector que sea capaz de leer entre líneas, en un ejercicio intelectual e ideológico que va más allá del puro divertimento o del fuego de artificio banal.

2. 6. Retana y los sesenta

Antes de la publicación de *La reina del cuplé* y un año después de *La bella y la mandrágora*, Retana pone en circulación su novela *Historia de una vedette contada por su perro* (1954⁶⁰⁶), insistiendo

⁶⁰⁵ Álvaro RETANA: *La reina del cuplé*, op. cit., p. 6-7.

⁶⁰⁶ Villena nos dice que en este año Retana vive de su empleo en el Tribunal de Cuentas, instalado en un piso modesto de la calle del Casino, en el barrio de los Embajadores (recordemos que es un espacio emblemático en LRDC) y que intenta volver a la literatura (Luis Antonio de Villena: *El ángel de la...*, op. cit., p. 97). Existe también una edición de 1961: *Historia de una vedette contada por su perro*, Colección Popular Literaria nº 131, Madrid, 1-IV-1961.

otra vez en el tema del mundo y los personajes del cuplé. Esta temática no le abandona porque también publica en 1963 un librito misceláneo llamado *Estrellas del cuplé* (Tesoro, Madrid, 1963).

En 1960 aparecen dos obras, con el pseudónimo de Carlos Fortuny: *La adorable condesa du Barry* (Colección Popular Literaria nº 115, Madrid, 1-III- 1960) y *El fantasma de la emperatriz Mesalina* (Colección Popular Literaria nº 120, Madrid, 16-VIII-1960)

En 1963 se publica su novela *Paulina Bonaparte. La Venus Imperial*(Tesoro, Madrid, 1963), que era una moderna refundición de una novela antigua llamada *El espejo de Paulina Bonaparte* de 1922.

Retana no tiene excesivo éxito con *La reina del cuplé*⁶⁰⁷ pero recupera cierto protagonismo⁶⁰⁸ con nuevas colaboraciones como letrista y como comentarista artístico (ya a finales de los 50 había vuelto a escribir para *ABC*, como Carlos Fortuny, sus *reportajes retrospectivos* sobre la época dorada del cuplé); y así aparece en 1964 la *Historia del arte frívolo* (Tesoro, Madrid), en 1965 *Señoritas de ballet* (Tesoro, Madrid), y en 1967 *Historia de la canción española* (Tesoro, Madrid). Según Villena, Retana, antes de morir, estaba trabajando en una obra que se habría de llamar *La Comedia en España*.

Retana vuelve a estar al margen de lo que se publica en los años sesenta en España. La novela en los sesenta sufre una renovación y se aleja de los presupuestos de la novela social de finales de los cincuenta, y se vuelve más experimental, en cuanto a técnica, a pesar de que no abandona su interés por la crítica y el realismo. La publicación en 1962 de *Tiempo de silencio*, de **Luis Martín Santos** señala el comienzo de esta nueva etapa.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁰⁸ Javier BARREIRO: *op. cit.*, p. 95.

Destacan de esta etapa algunos títulos y autores: **Rosa Chacel**, *La sinrazón* (1960); **Ramón J. Sender**, *Réquiem por un campesino español* (1960); **Ana María Matute**, *Primera memoria* (Nadal de 1960), **Juan Goytisolo**, *La isla* (1961) y *Señas de identidad* (1966), **Miguel Delibes**, *Las ratas* (1962), *Cinco horas con Mario* (1966) y *Parábola del náufrago* (1969); **Francisco Ayala**, *El fondo del vaso* (1962); **Corpus Barga**, *El mundo de mi infancia* (1963), *Puerilidades burguesas* (1965) y *Las Delicias*(*Crónica madrileña hacia 1906*) (1967); **Max Aub**, *Campo del moro* (1963); **José María Gironella**, *Ha estallado la paz* (1966); **Juan Marsé**, *Últimas tardes con Teresa* (1966); **Ignacio Aldecoa**, *Parte de una historia* (1967); **Juan Benet**, *Volverás a región* (1967); **Camilo José Cela**, *San Camilo, 1936* (1969) y *Oficio de tinieblas-5*.

IX. CONCLUSIONES

Antes que nada, queremos decir que ***La estrategia ficcional en la novela de Álvaro Retana*** ha sido concebido más como un ensayo, por la viveza que puede tener el lenguaje de dicho género, sin menoscabo del rigor científico, que como un trabajo de investigación tradicional marcado por la severidad de lo académico. Habría sido absurdo tratar a Álvaro Retana desde ese prisma. Hemos intentado primero que el autor nos hablara a través de sus obras, y luego las hemos interpretado de acuerdo a una metodología crítica a través de la cual nos sintiéramos cómodos, evitando, en todo momento, cualquier obsoleta labor de forense erudito, y con el único fin de mostrar y justificar el quehacer literario de un escritor en sus estrategias ficcionales creadoras. En ese aspecto sí que hemos querido ser rigurosos.

Hemos preferido la frescura- casi coloquial- del ensayo para evitar la monotonía en el discurso, y para acercarnos al espíritu del autor, cuyo lenguaje siempre se nos mostró como algo vivo y nada aburrido. Porque, ante todo, el hecho de conocer, leer, y estudiar a Álvaro Retana nos ha *divertido* en el sentido más cervantino de la palabra.

1. Inicio de la investigación y principales problemas

El estudio de la obra de Álvaro Retana se nos planteó, desde un principio, porque nos interesaba un periodo de la Historia literaria española que habíamos descubierto en el programa de estudios del doctorado, nos referimos concretamente a la novela de entreguerras, cuyo especialista en la URV es el doctor José María Fernández Gutiérrez.

Escoger a Álvaro Retana, como representante de esta generación de novelistas, nos interesó debido a que era un terreno virgen para

la investigación crítica. Nos dimos cuenta de la existencia de dicho escritor debido a que Luis Antonio de Villena reedita en el 2004 tres novelas de Retana (*Las locas de postín*, *A Sodoma en tren botijo* y *Flor del mal*), y a través de la lectura del prólogo de Villena, supimos que éste, en el año, 1999, había publicado un libro breve sobre Retana (*El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*), en el que se hacía referencia a su obra y biografía.

Villena, pues, en los comienzos del siglo XXI redescubre a Retana. Pero a partir de ahí- y con algunas excepciones, como la de Javier Barreiro (que cataloga su obra), - ya vistas en la bibliografía -, Retana se nos presenta como un auténtico desconocido a quien hay que rescatar del olvido, y de quien casi nadie había estudiado su obra desde una perspectiva crítica más globalizante; decidimos llevar a cabo, entonces, en la medida de lo posible, este cometido.

Las primeras dificultades que hallamos, entre las que hay que destacar la falta o no existencia de bibliografía sobre su obra, fueron las de encontrar ediciones originales de sus novelas, y por lo menos de las que habíamos considerado las más importantes a través de las consideraciones de Villena. Tuvimos que echar mano de internet y descubrimos (iberlibro.com) que había algunas obras de Retana, en sus ediciones originales, puestas a la venta. Fue una primera manera de romper el hielo, pero nos dimos cuenta de que había muchas obras repetidas y quizá también faltaban otras que interesaban.

Pudimos contactar con un librero de viejo de Barcelona (Llibres El Senderi) que es quien nos ha proporcionado la mayoría de las obras que hemos estudiado, entre las que destacan novelas largas que no hubiésemos podido encontrar en el mercado (por ejemplo, *El octavo pecado capital*, *Mi alma desnuda*, *El crepúsculo de las diosas*, *El diablo de la sensualidad...*).

En Madrid, que nos había parecido el lugar ideal para hallar más obras de Retana, nos encontramos con la ingrata sorpresa, después de contactar con diversos libreros de viejo, de que hacía unos diez años que no se localizaban obras del autor porque habían sido copadas por coleccionistas. A pesar de ello, conseguimos hacernos con un ejemplar, una auténtica joya bibliográfica, de *La historia del arte frívolo*, en buen estado de conservación y a un precio más módico del que se pedía por internet.

Conseguimos tres relatos más de Retana gracias a las antologías sobre este periodo de Lily Litvak y Alberto Sánchez-Álvarez Insúa.

La obra de Retana que más se nos resistió hasta el último momento fue *La ola verde. Crítica frívola*. La UAB nos denegó el permiso de envío de la obra o de hacer fotocopia de la misma, a pesar de que insistimos que la necesitábamos para un doctorado; pasados unos meses, recibimos noticias de la Biblioteca Nacional de Madrid y del Instituto Cervantes de Nueva York. La copia que tenemos de la *Ola verde* es de la Biblioteca Nacional de Madrid.

2. Las obras analizadas

Hemos conseguido analizar 21 obras del autor, y creemos que, por sus características, lo representan suficientemente en su período de producción comprendido entre 1918 y 1964. Son la mayoría de sus novelas largas emblemáticas, así como algunas de sus novelas cortas más representativas; además de haber tenido en cuenta su labor de crítico generacional (*La ola verde*) y su labor de compilador de la historia del género ínfimo en los años sesenta (*La historia del arte frívolo*):

Periodo	Obras
Periodo inicial y de esplendor (finales de la primera década y Dictadura Primo de Rivera)	Obras publicadas en diversas editoriales
	<i>Las locas de postín</i> (1918): corta.
	<i>La carne de tablado</i> (1919): larga.
	<i>El crepúsculo de las diosas</i> (1919): larga.
	<i>El octavo pecado capital</i> (1920): larga.
	<i>Raquel, ingenua y libertina</i> (1923): corta.
	<i>El diablo de la sensualidad</i> (1923): corta.
Etapas intermedia y últimas novelas.	<i>Mi alma desnuda</i> (1923): larga.
	<i>La ola verde</i> (1930): ensayo.
Participación fecunda en las publicaciones periódicas de la novela corta. (década de los 20 hasta la República)	<i>A Sodoma en tren botijo</i> (1933): corta.
	9 novelas cortas (breves)
	<i>El príncipe que quiso ser princesa</i> (1920)
	<i>El infierno de hielo</i> (1921)
	<i>El tesoro de los nibelungos</i> (1922)
	<i>La virtud en el pecado</i> (1924)
	<i>El veneno de la aventura</i> (1924)
	<i>Flor del mal</i> (1924)
	<i>La dama del Luxemburgo</i> (1925)
	<i>La conquista del pájaro azul</i> (1925)
El último Retana (años 50 y 60)	<i>La vedette de los demonios</i> (1931)
	Publicaciones posteriores
	<i>La bella y la mandrágora</i> (1957)
	<i>La reina del cuplé</i> (1963)
	<i>La historia del arte frívolo</i> (1964)

3. Conclusiones finales:

Al ir avanzando en nuestra investigación, al final de cada uno de los capítulos tratados, hemos realizado ya las conclusiones y observaciones críticas pertinentes, pero que, a pesar de todo lo dicho, podrían resumirse en los siguientes puntos:

1) **Álvaro Retana pertenece a una promoción o una generación de novelistas renovadores de entreguerras**, que superan la tendencia naturalista que ligaba a la novela española todavía a las técnicas literarias finiseculares. Su obra literaria aparece unida a las colecciones de novela corta, que supusieron un boom editorial y de masas a partir de los años veinte.

2) Además de escritor, hay que considerarle un **creador polifacético**: dibujante, figurinista, escritor de libretos para musicales, letrista de cuplés, compositor, periodista y crítico. Todo ello le proporcionó éxito y fama y ganó dinero con su obra.

3) Queda demostrado que, desde el punto de vista literario, tiene **una trayectoria clara**, definida a través de sus obras mayores. Y puede rastrearse su producción desde 1918 a 1964.

4) **Sus antecedentes literarios** lo convierten en un gran conocedor de la literatura finisecular suntuaria, perversa y decadente, en especial la francesa.

5) Se da cuenta, a partir de 1920, que ya no puede continuar el estilo de la novela galante perversa o decadente- a lo Hoyos y Vinent-, y **decide crear un nuevo tipo de novela** más ágil, en cuanto al lenguaje, más frívola que sórdida, aderezada con el humor, la ironía

y la cercanía coloquial, sin renunciar a una base realista en la narración.

6) Es un autor de **discurso autorreferencial** y justificatorio enclavado en un espacio autobiográfico “nutritivo”, en el que se pretende o finge romper el muro de la vida privada.

7) Su quehacer literario va ligado a la elaboración de **unas matrices ficcionales** a través de las cuales se va gestando su obra. Es un autor que, sin dejar de ser original, se recicla a sí mismo, se reinventa y copia constantemente.

8) **Sus estructuras novelescas están bien acabadas.** La trama se organiza de acuerdo a unas estructuras actanciales (Retana es un creador de tipos genuinos, especialmente de los femeninos) bien definidas en su eje sintagmático. El cronotopo es un elemento clave en la organización novelesca, siendo sus novelas auténticos documentos costumbristas de su época (el mundo del género ínfimo, la vida en las grandes ciudades, como son Madrid y Barcelona). El eje paradigmático queda definido por la relación que tienen sus novelas con una realidad extraliteraria contemporánea y cultural (las referencias literarias y artísticas).

9) **Su estilo** va de lo coloquial periodístico a lo preciosista, pocas veces desaliñado y nunca chabacano, que define a Retana en un idiolecto propio. La ironía y el humor son producto de una estrategia voluntaria en la carnavalización de lo real y el **uso del metalenguaje como arma subvertiva** (es un buen crítico y conocedor de su época).

10) **La justificación retórica y los juegos de identidad van encaminados a la importancia que Retana daba a la recepción de su obra** y a la consideración del interlocutor como receptor: escribía siempre para que se lo leyera entre líneas y confundir, con ello, los rigores de la censura. Técnica sadiana de dirigirse a un “lector inteligente”. Conocía el impacto que sus obras tenían en su entorno y sabía que con ello tenía aseguradas la publicidad y las ventas, a pesar de cualquier escándalo que pudiese provocar por “delito de imprenta”; en eso Retana fue un provocador nato, pero con causa.

11) **Retana se reconoce en los primeros discursos de la homocidad europea** (cita a Wilde, Lorrain, Gide...) **y parodia (ASENB) el discurso científico homófobo** (Gregorio Marañón). Es uno de los primeros representantes de una estética *camp* y **el primer antecedente literario del discurso de la homocidad española**, que después se manifiesta en otros discursos modernos (Almodóvar, Villena, Pedro Lemebel, Eduardo Mendicutti, Terenci Moix...).

12) **A causa de su ideología y su postura vital y política sufre persecución de parte de la ideología dominante.** Primero durante la dictadura de Primo de Rivera; después, su encarcelamiento el año 1939 y su condena a muerte lo prueban. Retana fue denunciado, como le ocurrió a Lorca por inquinas varias (el Marqués de Portazgo fue uno de los instigadores). Suponemos que Retana estaría bien conectado con algunas amistades importantes que hicieron posible que, a partir de 1948, fuera puesto en libertad (no se puede entender de otra manera; el padre de Retana había sido gobernador de Huesca y Teruel y posteriormente director de la policía en Barcelona,

y Retana tendría sus conocidos – que lo admirarían, por supuesto- entre las filas de los aristócratas, burgueses y militares nacionales. Hubiese podido correr la misma suerte que Lorca, o que tantos otros ciudadanos y ciudadanas que fueron asesinados, como represalia, por muchos menos cargos que los suyos.

13) Álvaro Retana no compartía los valores de su sociedad en el orden de la moralidad; la suya era una sociedad fragmentada por la desigualdad, no era una sociedad democrática. No es un intelectual pero tiene argumentos complementarios y suficientes para reconstruir el mundo en que vive de una manera crítica y nada utópica; y esto lo hace constantemente dialogando con el lector, a pesar de que su “política” más eficaz fuera la del “espectáculo”.

Es un artista que se comporta como un intelectual, y lo hace a través del género de la novela, que le convierte en un crítico singular, en una especie de periodista o cronista satírico. Hoy en día podemos estar más cerca de Retana, porque los problemas sociales que presentaba en sus novelas, son objeto de debate en nuestra actual sociedad, que lucha para acabar con las desigualdades. En ese sentido hay que ver a Retana como un autor moderno, entendiendo “modernidad” como crítica a la tradición, y, al mismo tiempo, posmoderno, por su reivindicación del placer y de la defensa de la libertad individual de escoger opciones de vida dentro de una misma sociedad. En este sentido, Retana tendría que ser “un clásico”, como lo es Cervantes o Rabelais; no solamente por su aportación literaria sino a causa de su compromiso, a través de la disidencia, con su época.

Por otra parte, el Retana reaccionario es un Retana falso. Retana es un libertario y un hedonista, y una mezcla de ambos, bajo la

máscara de un dandi que imita a Rodolfo Valentino y con una pose de circunstancias muy a lo Greta Garbo.

4. El Álvaro Retana que hemos descubierto: desde el afecto y el respeto

Algo que hemos descubierto en Álvaro Retana y que lo hace ser un **escritor actual y moderno** es precisamente su capacidad camaleónica de no definirse a sí mismo (Álvaro Retana, como si se tratara de un actor, *no es quien es*, y eso hemos de asumirlo) como ser humano para evitar las etiquetas de una sociedad patriarcal. Sería injusto, pues, colocarle precisamente a él cualquier etiqueta. Decir, por ejemplo, que Álvaro Retana fue un escritor homosexual – cuando él nunca lo afirmó por escrito- y quedarnos solamente con esta idea sería un craso error. Teniendo en cuenta que el término ya es una etiqueta procedente del siglo XIX. En el siglo XXI ya no podemos utilizar esas palabras. Decir que Retana es un homosexual suena decimonónico, *demodé*. Retana- como afirma Alberto Mira- *no quiso que se le recordara como homosexual. En cualquier caso, se trata de uno de los grandes hedonistas de nuestra literatura, que no era, en aquellos años, exactamente pródiga en esta actitud.*⁶⁰⁹

Afirmar que fue bisexual, esto hace referencia (también) a su esfera privada, aunque su literatura esté precisamente caracterizada por la presencia constante de individuos de ambigüedad sexual. Señores, la literatura es literatura y la vida es la vida, no se pueden mezclar a la ligera – para simplificar lo que suponemos como *obvio*- las churras con las merinas. Álvaro Retana no es, por ejemplo, Terenci Moix, quien se recreó públicamente, largo y tendido, sobre

⁶⁰⁹ Alberto MIRA: *op.cit.*, p. 175.

su condición sexual, haciendo de su vida un motivo para la entrevista televisiva. Ni vivió escondido – como un *enfant terrible* y doliente- en el regazo de su clase burguesa, que lo rechazó siempre, como hicieran Gil de Biedma y tantos otros.

No podemos caer tampoco en la falacia fácil de interpretar a Retana y su obra solo desde el punto de vista biograficista. Retana nos induciría a ello porque constantemente *finje* mezclar vida y literatura para crear un espacio de recepción confuso, ambiguo y ambivalente, pero esto sólo es una estrategia para captar la atención de unos receptores. Es un acto voluntario de crear un horizonte de expectativas que le sea útil a él mismo como creador y para la venta de sus obras. Retana se crea una atmósfera de *morbo* personal para ser famoso – que lo fue- y llegar a ser *el novelista más guapo del mundo*, porque eso *vendía*.

Retana, en su obra – falsamente biográfica- no se queja de ninguna realidad personal que le preocupe de una manera obsesiva, porque es un hedonista, su frivolidad – entendida como una filosofía vital- le impide ser un *autor maldito* u obsesionado a causa de una personalidad enfermiza. Le interesa mostrar y parodiar un mundo que él conoce con sus luces y sus sombras, en este aspecto es barroco. Sin embargo, no huye de la realidad que le ha tocado vivir, porque le gusta la vida, es un *bon vivant*, en el sentido que le preocupa lo más moderno de su época y le hace reír con una sonora carcajada todo lo que, en su entorno, es anticuado o retrógrado. Así hay que ver a Álvaro Retana. Denuncia lo que le parece pacato, obsoleto, conservador, intransigente, decimonónico, en una palabra. Y el erotismo, como también la autojustificación retórica, son dos armas que él usa por igual para confundir y que cada cual lo lea como quiera. A Retana nunca se le puede leer literalmente. Ni creer todo lo que dice, ni pensar que todo lo que cuenta es verdad. Porque

no pretende ser un escritor “realista” en ningún momento. Como hizo Kafka, por ejemplo, usa un lenguaje realista para mostrar una realidad propia. La realidad de Retana es metafórica y dura al mismo tiempo, y, algunas veces, casi surrealista; Retana distorsiona lo real precisamente para escapar de la falacia decimonónica de retratarla en su totalidad.

Retana es un cómico, con lo que de subversivo ha tenido siempre la literatura cómica, desde la picaresca, Cervantes o Rabelais. De ahí que en Retana siempre esté tan presente la imagen del *carnaval*, del juego de máscaras, del ritual de la transgresión y el fingimiento. La risa es profiláctica pero, al mismo tiempo, subversiva. Es desestabilizadora, porque Retana se ríe de la doble moral burguesa desde las propias filas de la burguesía. Es un gran psicólogo, ya que conoce los intersicios de la mente y el alma humana, y muestra precisamente lo que la sociedad burguesa esconde e invisibiliza en aras de una moralidad de cartón piedra.

Como Sade, critica lo que más conoce, y sin tapujos. Y como aquél deviene altamente peligroso; y también, como Sade, utiliza la novela para socavar los cimientos de la sociedad. Y criticando, mostrando, ridiculizando y cuestionando la esfera burguesa de lo sexual, es como logra su máximo objetivo: escandalizar a los retrógrados y compartir una nueva época de libertad con los progresistas o modernos. Su literatura es libertaria en este aspecto. Finge, en muchas ocasiones, ser un reaccionario para cargarse lo reaccionario; y este recurso se llama ironía, el filtro más sano para cuestionarlo todo y llegar a estar libre de imposiciones y etiquetas monológicas. Esta fue su gran estrategia de batalla.

Si él, en cualquier momento, se hubiese definido tal cual era – fuera lo que fuese- hubiera claudicado, habría caído en la trampa que más quería evitar, la etiqueta taxonomizadora. Esa *mala fama*

que él pretendía tener, era un malabarismo más de sus dotes de prestidigitador. En esto estriba la modernidad de Álvaro Retana.

Lo que sus contemporáneos pensaran de él, e incluso la crítica posterior, no tenía nada que ver con lo literario, era producto de una ideología, ésa que él tanto combatió desde las sombras y dando la cara. La exotopía, como decía Bajtin, nos ha permitido recuperarle como ser humano y como escritor, porque en el siglo XXI ya no podemos juzgarle como le juzgaron, y hemos demostrado cuáles fueron sus aciertos literarios.

Y por encima de sus aciertos o sus *fiascos* como creador – que todos los escritores están expuestos a ello- , nos queda un escritor que no nos puede dejar indiferentes, porque su obra es una crónica mordaz e inteligente de su época. Detrás de su descaro, de su frivolidad absoluta, de *su mentira*, de sus ínfulas de *divo*, está un hombre de carne y hueso, que, nunca estúpido, nos habla directamente sobre aquellos temas que más nos preocupan y que todavía están presentes y candentes en nuestra actual sociedad: los conflictos de género, la situación de la mujer, la explotación sexual, la vida privada y la vida pública de los famosos, el negocio editorial, el sexo como arma de poder y del poder, el prestigio de los escritores, los estigmas patriarcales, los guetos sociales, las costumbres y el ocio en las grandes ciudades, los chismes del mundo del espectáculo, el periodismo rosa o amarillo, la doble moral burguesa, el erotismo y la pornografía, la literatura de evasión, la frivolidad como respuesta inteligente, el compromiso del escritor, la vanidad artística, la preocupación por el lector, el deseo de los seres humanos, la ambición, la mojigatería, las parafilias, la búsqueda de la eterna juventud, el narcisismo, la lucha por la vida, la historia del género ínfimo, la amistad, el amor, la infidelidad, el mundo de los fans, las falsas biografías, los códigos lingüísticos y sociales, el

esperpento, el humor y la caricatura como crítica social inteligente, el jugar con la vida privada..., y, en definitiva, tener en cuenta al otro, como elemento indispensable en la comunicación artística.

No fue un *visionario*, pero sí un adelantado a su tiempo. Un hombre que supo enfocar su circunstancia con sentido del humor y con una gran lucidez, incluso en los peores momentos de su vida. *De hecho, esta capacidad de distanciarse del dolor contrasta con la imagen de coqueto con ínfulas de divismo que apreciamos en sus prólogos y dan al personaje una dimensión de ejemplaridad. Ejemplar es quien sabe conservar la inteligencia y desterrar el odio aun en medio de la más brutal de las injusticias.*⁶¹⁰

Álvaro Retana es un creador de la talla de un Lorca, un Passolini o un Reinaldo Arenas, pero con la sabiduría novelesca de un Cervantes o hasta incluso de un Galdós. Un antecedente, ya no a olvidar, de un Terenci Moix, un Pedro Almodóvar, un Luis Antonio de Villena o un Eduardo Mendicutti, entre otros. Estamos completamente orgullosos de haberlo rescatado para siempre de las sombras y de la injusticia – reaccionaria- de un gran sector de la crítica.

Retana no estará nunca dentro del canon occidental de Harold Bloom, ni ganó ningún Premio Nobel, es cierto, pero sí que pertenece a nuestra Historia Literaria Moderna, y el lugar que ocupa desde ahora es merecido porque se lo ganó a pulso. Porque Álvaro Retana fue – y es desde ahora- el novelista más guapo del mundo; un excelente creador y un novelista de gran talento, hecho que le singulariza, incluso como un caso aparte, dentro de su propia generación por su estilo genuino e inimitable.

⁶¹⁰ *Ibid.*, pp. 174-175.

Agradecimientos

Seguiremos el consejo de Humberto Eco y seremos breves. Una tesis doctoral es como un parto que dura más de nueve meses para que la *criatura* nazca más o menos saludable. No soy mujer, por supuesto, y no conozco las vicisitudes femeninas de la concepción, pero he de asegurar que las *náuseas* y los *dolores* están también implícitos en la gestación de un doctorado. Tu vida se esclaviza a *un ser* a quien intentas dar la vida, y los que están a tu alrededor pagan esas consecuencias; de ahí mi primer agradecimiento a su paciencia constante (en especial a mi compañero Salvador, y a mi eterna amiga Ángeles).

Álvaro Retana se me ha resistido en muchos momentos para dejarse domeñar finalmente porque ha sido un hueso difícil de roer. De todas esas personas que me han ayudado a sobrellevar mi *embarazo*, destaca una que confió en mí desde un primer momento en que le presenté el proyecto de trabajar a Retana, y que me ha animado sobremanera a superar mis baches – algunos depresivos – sin que en ningún momento me sintiera mal al hallarme ante él, durante las entrevistas preceptivas que hemos mantenido durante la tutoría del doctorado. Agradezco al doctor José María Fernández Gutiérrez su fe en mí, y ese aliento generoso, constante e inteligente que me insufló para impulsar mi creatividad fuera de mis inseguridades y llegar así, por fin, a buen puerto.

También le doy las gracias a mi madre, una gran apasionada del cine del cuplé y de Lilian de Celis, quien, a mi corta edad y por primera vez – corrían los años sesenta-, me regaló, en muchas ocasiones, con su potente y dulce voz, sin saber quién era Álvaro Retana, *El polichinela* y *Las tardes del Ritz*, mientras iba realizando las tareas del hogar. Ella fue la que me mostró sus *fotonovelas* sobre

las películas de moda de Sarita Montiel, *La Violetera* y *El último cuplé*, y quien me dejó leer la triste historia de la cupletista María Luján. En ese, ya alejado en el tiempo, protegido e inocente mundo infantil, yo también tuve el privilegio de tener a mi particular y divina *Fornarina*.

Y por supuesto agradecer a Álvaro Retana el regalo de sus obras, cuya impronta ha calado muy hondo en mí, especialmente- más allá de mi labor de crítico- reafirmando mi postura vital ante la vida, que dista muy poco de la suya, para reinterpretar y enfrentarme al mundo siempre de una manera positiva e inteligente.