

representativa, *El monstruo* (1915), y de una de sus mejores narraciones cortas: *El caso clínico* (1917).

Cuando se publica *El monstruo* su autor debía rondar los treinta años, aunque su *alter ego*, Julito Calabrés, incluido en ésta como en otras novelas <sup>34</sup>, confiesa treinta y tres <sup>35</sup>, y ha publicado ya al menos ocho novelas largas, unas dieciocho novelas cortas y tres volúmenes de cuentos, además de algunas piezas teatrales. Se encuentra, pues, en un momento cumbre de su producción literaria.

Las fuentes de la narración hay que buscarlas entre las lecturas predilectas de Hoyos. Para Nora, que es el crítico que dedica más espacio a esta novela, en el personaje de Helena Fiorenzio, protagonista femenina de la obra, hay trazos evidentes de un personaje de Gabriel D'Annunzio, la Foscarina de *Il fuoco* <sup>36</sup>. Por supuesto que en la narración dannunziana encontramos un tipo de mujer madura y decadente, contrafigura de Eleonora Duse, enamorada de un muchacho mucho más joven, pero ese rasgo es un lugar común de la novela decadente <sup>37</sup> en la que son frecuentes los cambios de papel dentro de la pareja y la presentación de una mujer varonil que toma la iniciativa en la conquista de un efebo grácil y amanerado. El origen más inmediato de la obra de Hoyos se encuentra, sin embargo, en una de las novelas más conocidas de Octave Mirbeau, en *Le jardin des supplices*, como ya ha señalado Gimferrer, caracterizándola como un «flojo plagio» <sup>38</sup> del original francés. A la vista de las dos novelas <sup>39</sup> no encontramos de manera tan evidente la afirmación del crítico, aunque es cierto que hay una serie de elementos de la novela de Mirbeau que pasan a la narración de Hoyos, sobre todo en la segunda parte, pero otros rasgos pertenecen al mundo peculiar de nuestro novelista. También puede afirmarse que *Monsieur de Phocas* <sup>40</sup>, de Jean Lorrain, presenta algunos puntos de contacto con *El monstruo*, aunque cambiando el personaje central masculino en femenino.

Hay otros rasgos tomados de Rachilde, especialmente los que vinculan el nacimiento de hermosas flores sobre la podredumbre con la protagonista, a partir de

---

<sup>34</sup> Este personaje aparecía ya en las novelas de la primera etapa. En *El Monstruo* aparece en el cortejo de la protagonista: «Iban con ella, además de Marcelo, en el papel de amigo íntimo, Julito Calabrés, un elegante injerto en artista o viceversa, español, muy *snob*, muy *posseur*, afectadísimo, inventando indumentarias extravagantes y novelas malsanas y viviendo, según él, todas las vidas —menos la suya, que reservaba cuidadosamente—» (*op. cit.*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1915, pág. 79). También aparece, por ejemplo, en *Las señoritas de la zapateta*, *La marquesa y el bandolero*, *Los ojos de la noche*, *Mandrágora*, *El capricho de Estrella* y en algunos cuentos de *Los cascabeles de Madama Locura*, *Las ciudades malditas* y *Vidas arbitrarias*, entre otras muchas narraciones.

<sup>35</sup> Vid. nota 23.

<sup>36</sup> EUGENIO G. DE NORA: *La novela española contemporánea*, *op. cit.*, pág. 417.

<sup>37</sup> Vid. MARIO PRAZ: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila, págs. 334 y ss. En general, todo el capítulo V, «Bizancio».

<sup>38</sup> PERE GIMFERRER: «Antonio de Hoyos y Vinent, el ineludible», *art. cit.*

<sup>39</sup> Existe traducción reciente de la novela francesa: OCTAVE MIRBEAU: *El jardín de los suplicios*, Biblioteca de Erotismo, La sonrisa vertical, 36, Barcelona, Libros y Publicaciones Periódicas, 1984. Anterior es otra edición en la editorial Felmar con prólogo de Luis Antonio de Villena.

<sup>40</sup> En la edición española de esta novela se ha producido un cambio en el título: JEAN LORRAIN, *El Maleficio*, Madrid, Alfaguara Nostromo, 1977.

la novela *Ciénaga Florida*<sup>41</sup>; otros recuerdan la primera manera de Valle-Inclán y resultan de contraponer lo litúrgico y cándido con lo sórdido y lujurioso. En realidad, la mayor parte de estos detalles pertenecen a la estilística del modernismo, hasta el punto de que la novela ha sido considerada como un ejemplo de la «morbidez morbosa y modernista»<sup>42</sup> de su autor.

En el principio de la novela hay tres citas en su idioma original correspondientes la primera a Mirbeau, tomada de *Le jardin des supplices*, en la que se afirma que los monstruos son formas de vida superiores, seres que caen fuera de la órbita conceptual del hombre normal; los mismos dioses son monstruos. En esta primera cita, además de desvelar el origen literario de su obra, Hoyos propone la motivación de su personaje central: una mujer superior puede ser un monstruo si la comparamos con el resto de los mortales. Las citas de Flaubert, tomadas de *La tentación de San Antonio*, se refieren a las grandes hetairas-horoínas de la antigüedad, degradadas hasta el más bajo extremo, y a la idea de que la carne tiene infinitos registros al igual que en el alma existen perversiones que aquejan tanto al uno como a la otra.

Por tanto, aquí encontramos preludiados temas generales que se pondrán de relieve en las páginas de la obra, entre los que destacan la idea del monstruo como forma de vida superior, la sexualidad exacerbada y las relaciones entre el espíritu y la carne.

La narración se presenta en dos partes simétricamente construidas: *El libro de la lujuria* y *El libro de la muerte*; cada una de ellas tiene cuatro capítulos de signo opuesto. En la primera parte predomina el goce vital de la carne, la sensualidad; en la segunda, el arrepentimiento y la enfermedad, el misticismo. Al final se añade un epílogo que sirve para presentar el desenlace de signo negativo.

Los capítulos tienen títulos simbólicos, sonoros, y están encabezados con citas de autores muy diversos, que van desde Baudelaire a San Ignacio de Loyola; cada lema representa una condensación expresiva del tema que se desarrolla a lo largo del capítulo.

En la primera parte encontramos la pasión sensual de la protagonista, Helena, por el joven Marcelo y el amor silencioso de Edith, la dama de compañía de Helena, por el mismo muchacho; esta última se ve forzada a leer para su señora, que adivina la relación espiritual entre ambos, una serie de libros eróticos, como las *Memorias*, de Casanova, o *La philosophie dans le boudoir*, del marqués de Sade. Más tarde la narración desarrolla un paseo de Helena y su grupo por los barrios bajos de una ciudad portuaria; entre los componentes del cortejo está Julito Calabrés, como sabemos contrafigura del autor. Esta bajada del grupo aristocrático a los lugares de la mala vida, el descenso *ad inferos*, es un elemento que se presenta reiteradamente en la narrativa de Hoyos y que, con frecuencia, termina en tragedia; así ocurre en *El crimen de fauno*. En esta ocasión la noche culmina con la danza de la protagonista desnuda en un burdel y su entrega inmediata a dos músicos árabes. Al día siguiente, Helena

---

<sup>41</sup> El título original es *Le dessous*, modificado en la versión española: Rachilde (Margarita Eymery), *Ciénaga florida*, versión Luis Ruiz Contreras, Madrid, Renacimiento, 1914.

<sup>42</sup> JUAN IGNACIO FERRERAS: «Del modernismo a la novela galante o erótica», «100 años de novela española», *El País*, 14 de marzo de 1985, pág. IV.

descansa en su yate de lujo, cerca de Biarritz. Por la noche, en San Sebastián, seduce al torero Manuelito, que, tras una noche de amor, muere al otro día en el ruedo. Aquí el tópico de «el amor se paga con la muerte», muy utilizado en los decadentes, está presentado de manera expresiva. La primera parte de la novela termina con la aparición en la protagonista de una terrible enfermedad: la lepra, al parecer como resultado de sus excesos sexuales. Presintiendo su fin, Helena busca ante todo aturdirse y se deleita con las escenas terroríficas de la caseta de figuras de cera, en la feria, mientras que la enfermedad implacable continúa su curso.

En la segunda parte, en lugar de la perversión encontramos un misticismo enfermizo, de carácter oriental, una huida del mundo real hacia una atmósfera vaga de ensueño y melancolía, en la que no está del todo ausente la sensualidad.

Helena se ha refugiado en un viejo palacio en una región perdida del Asia central; desde allí escribe a Marcelo que acude a su llamada. En la entrevista que ambos mantienen la mujer oculta su cara con una mascarilla para que el muchacho no vea los estragos que la enfermedad ha causado en su belleza. Luego Marcelo se entrevista con Edith y conversan acerca de la peste que se ha producido en una ciudad cercana. Helena, entre tanto, intenta calmar su angustia con la lectura de los viejos místicos y termina con una sesión de flagelación en la que pone de manifiesto su masoquismo. Pasado algún tiempo, y por un capricho de la enferma, acuden todos a la ciudad apestada. Al mismo tiempo, como otra plaga más, un ejército de bandidos asola la comarca. Siguiendo un misterioso impulso, Helena abandona su palacio completamente sola, busca a los bandidos y se prostituye a ellos. Su enfermedad está en la etapa más virulenta y ya es apenas un guiñapo humano.

En el epílogo se nos presenta a Marcelo dormido; en ese momento irrumpe Helena en toda su horrible decrepitud e intenta besarlo; en la lucha la mujer rueda moribunda por el suelo mientras que su enamorado se deshace en lágrimas ante la ruina de su juventud y de su amor.

Los temas dominantes del relato son, como puede deducirse del argumento, el erotismo, el misticismo y la muerte.

El amor es el elemento dominante, pero no el amor en su más noble expresión, sino la sensualidad, la lujuria, que en alguna ocasión degenera en obscenidad: «Todas las cosas hablaban de amor. Era eso, el triunfo del amor en la noche; pero no el platónico amor de la vieja Grecia olímpica, ni el amor con brillantes armaduras y bordadas gualdrapas que se disputaban los caballeros en los torneos de la Edad Media, ni la poesía de Provenza, ni el de las patéticas noches de los románticos; era un amor sabático, manchado por todas las lujurias, envilecido por todas las miserias, mancillado por todas las inmundicias; un amor que tenía de los ritos nefandos de los aquelarres, de las abominables crueldades de los sádicos y de las deformidades malditas de la Biblia; amor trágico y caricaturesco, obsceno y libertino, triste y lúgubre; amor de brujas, de locos, de poseídas, de nigrománticos y de epilépticos»<sup>43</sup>. El erotismo se concreta sobre todo en Helena: «Helena sentía una sensación de placer, de voluptuosidad animal, un ansia vaga de entrega, de renunciamiento, de violencias groseras y

---

<sup>43</sup> ANTONIO DE HOYOS Y VINENT: *El Monstruo*, *op. cit.*, págs. 54-55.

deliciosas que fueran como esos martirios chinos en que con la voluptuosidad se da la muerte. Empujada, palpada, casi brutalizada, sintiendo el ardor de los alientos que olían a vino y a tabaco, y el fuerte hedor de macho que despedían los cuerpos sudorosos, en vez de asco o espanto, enseñoreábase de ella morbosa delectación»<sup>44</sup>. De la misma manera, la serie de actuaciones que este personaje realiza a lo largo de la narración tienen como fin la voluptuosidad.

El misticismo aparece especialmente en la segunda parte y se da aisladamente en situaciones anímicas especiales del personaje central. Con frecuencia contrastando con las cruentas escenas de que es rico el relato se producen remansos, como el siguiente: «De los labios de las heridas del Divino Crucificado brotaban manantiales de paz. ¿No era más consolador, infinitamente más consolador, la idea de morir para resucitar luego que aquel perpetuo vivir para pudrirse y volver a renacer? Recitó las palabras del Credo... “Creo en la resurrección de la carne y en la vida perdurable”. (...) Un ansia infinita de renunciamiento, de perdón y de sacrificio se apoderaba de ella»<sup>45</sup>.

En alguna ocasión el elemento religioso y místico sirve para suavizar los deseos de Helena: «Algo que era una rebeldía muy honda, muy cruel, muy amarga, alzóse en su alma como un alacrán que despertara. Por un segundo sintió deseos de no sé qué cosas bárbaras y crueles, que fuesen misteriosas represalias. Sin embargo, las palabras de los libros de santidad resplandecieron ante ella»<sup>46</sup>.

La muerte se insinúa con la enfermedad de la Fiorenzio, y se hace patente en los terribles frescos de la población azotada por la peste. En estos cuadros de horror y de muerte es donde se manifiesta con más fuerza el influjo de Mirbeau. Con cierta frecuencia la muerte y el amor aparecen conjugados, unidos en una simbiosis decadente; así ocurre con el torero Manuelito, que pasa de los brazos de la mujer a la plaza de toros, donde encuentra la muerte: «... vio a su amante como un pelele, vestido de seda y oro, volar por los aires, caer, alzarse lívido, ensangrentado, volver a volar, caer de nuevo, y, por fin, desgarrado, inerte, el vientre partido por una cornada, los intestinos colgando, el pecho rasgado y el rostro verdeante...»<sup>47</sup>.

Los mismos elementos están presentes en las escenas de la peste: «El amor y la muerte mezclábanse y confundíanse, y mientras caían las parejas en bestiales abrazos sobre los rescoldos ardientes aún, rodaban infelices con la cabeza tronchada o el vientre abierto, en tanto sus verdugos, borrachos de sangre, apresaban a las cortesanas ebrias y las poseían allí entre cadáveres, animales feroces y montones de miseria e inmundicia»<sup>48</sup>.

En cuanto a los aspectos formales de la narración, nos encontramos ante una novela de carácter tradicional, al estilo de cualquier novelista del realismo.

El argumento es lineal; conocemos a los personajes conforme van apareciendo y se narra la historia o antecedentes de cada uno de ellos. La acción avanza lentamente y predominan los elementos descriptivos sobre el diálogo.

<sup>44</sup> *Idem*, págs. 63-64.

<sup>45</sup> *Idem*, págs. 180-181.

<sup>46</sup> *Idem*, págs. 183-184.

<sup>47</sup> *Idem*, págs. 100-101.

<sup>48</sup> *Idem*, págs. 213-214.