

**EL PECADO Y LA NOCHE: SUBVERSIÓN DECADENTISTA EN TRES
RELATOS DE ANTONIO DE HOYOS Y VINENT**

VÍCTOR CANSINO ARÁN

vcansino@us.es

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen: Esta propuesta se centra en tres relatos pertenecientes a la obra de Antonio de Hoyos y Vinent *El pecado y la noche* (1913). El objeto de análisis lo constituyen los elementos paranormales y heterodoxos que vertebran las narraciones a través de una óptica decadentista que, enraizada en el naturalismo, busca el hecho estético en el horror y la extrañeza. Así, este artículo expondrá cómo este estilo determinado estilo literario y sus motivos narrativos pueden erosionar los discursos positivistas y científicos imperantes, que ya se vieron cuestionados en obras como *Là-bas* (1974 [1891]) de Joris-Karl Huysmans, antecedente directo de la obra de Hoyos. El objetivo del análisis es mostrar cómo estas narraciones, además de cuestionar los mencionados discursos, pueden también reivindicar individualidades subalternas y constituir una denuncia de la opresión en la que viven determinados sujetos marginales, víctimas de un sistema social y económico respaldado por la ciencia.

Palabras clave: Decadentismo, Naturalismo, Paranormal, Marginalidad, Disidencia.

Abstract: This proposal focuses on three tales from *El pecado y la noche* (1913) of Antonio de Hoyos y Vinent. This analysis will discourse about the paranormal and heterodox elements in the narratives and its decadent perspective which looks for horror and strangeness. Thereby, this paper will expose how this style and its literary topics may weaken the hegemonic and positivist discourses, which were questioned previously by other works like *Là-bas* (1974 [1891]) of Joris-Karl Huysmans, known by the author. The objective of this analysis is showing how these narratives could question those discourses and could vindicate subaltern individualities, denouncing the oppression which these subjects live in, victims of a social and economic system supported by science.

Keywords: Decadence, Naturalism, Paranormal, Marginality, Dissidence.

1. Introducción: un esbozo decadente

Antonio de Hoyos y Vinent ha heredado la popularidad de la infanta Isabel. Su aparición en las verbenas constituye un número sensacional. Todas las miradas convergen en su figura exótica, con su monóculo, su pulsera de oro y su tacón alto... [...]

Antonio goza con la expectación que produce, y acompañado de su *secretario* Luisito Pomés, que parece una señorita amazona con su hongo y su cara de rosa, empieza a dar la vuelta a los puestos, seguido de su coche..., y de una pandilla de chulos con tufos y pañolito al cuello, que lo rodean provocativos y oferentes. Por entre la gente, asombrada, corre un rumor de escándalo y alguien explica benévolo: —Es el marqués de Hoyos...

Antonio pasea impunemente la leyenda de su vicio, defendido por su título y su corpulencia atlética. Porque este degenerado tiene todo el aspecto de un boxeador...

Antonio de Hoyos es una estampa, ya aceptada, del álbum de la aristocracia decadente... (Cansinos-Asséns, 1996: 117–118).

Esta conocida cita del escritor Rafael Cansinos-Asséns acerca del Marqués de Hoyos¹ se muestra idónea para abrir este análisis en torno a la heterodoxia en tres relatos de dicho autor finisecular. En ella, se presenta al autor de *El pecado y la noche* (1913), dejándose ver y haciéndose notar en la madrileña Puerta del Sol. Esta manera de exhibirse a sí mismo en el espacio público y el cuidado en mostrar una imagen determinada ofrecen la oportunidad de realizar un breve análisis de la imagen autorial del que desgranar algunas de las líneas que vertebran el trabajo.

Puesto que ya lo han expuesto algunas investigadoras anteriormente (Alfonso García, 1999; Comellas Aguirrezábal, 2001; Ricci, 2005), no se hará un estudio prolijo del asunto; sin embargo es necesario mencionar que la figura de Hoyos y Vinent ha constituido una de las más claras encarnaciones del dandismo en el ámbito hispánico, a causa de este alarde de exhibicionismo de la personalidad y distanciamiento de la norma imperante. De este modo, es pertinente señalar el ejercicio de creación literaria en torno a la vida del autor, recubierta por una máscara construida entre la realidad y la ficción y con antecedentes claros como Verlaine o Baudelaire (Comellas Aguirrezábal, 2001: 45-46).

Así, este individuo, extravagante y oriundo de las corrientes decadentistas del *fin-de-siècle* iniciadas por Huysmans en *À Rebours* (1884), constituye una reafirmación de una individualidad decadente que cuestionó el sentido de la utilidad del sujeto para el sistema a

¹ Un amplio estudio biográfico de Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1940) lo ofrece M.^a del Carmen Alfonso García (1998: 19-51). Entre algunos de los datos que parecen más destacables figuran su linaje aristocrático como Marqués de Vinent, perteneciente a la Grandeza de España, su éxito como novelista decadente y popular escritor de novelas cortas, su buena relación con Emilia Pardo Bazán —prologuista de su novela, *Cuestión de ambiente* (1902-1903)— y su militancia final en el anarquismo durante la Guerra Civil a través de su colaboración en periódicos como *El sindicalista*. Su adhesión a la causa republicana y su militancia provocaron que fuera víctima de la represión franquista y condenado a prisión, donde murió solo y enfermo.

través de un enaltecimiento de lo estético frente a otras categorías enfocadas en la productividad (Alfonso García, 1999: 9). Con esta procedencia, el autor cultivó una pose basada en la extravagancia de sus atuendos, de sus compañías procedentes de los bajos fondos y de su disidente conducta sexual basada en una homosexualidad jamás ocultada. Todo ello no sólo muestra una clara displicencia con la sociedad y su codificación conductual, sino que además muestra el equilibrio en que esta clase de individuos se dispone: entre la vanidad de saberse distinto y la marginación provocada por aquellos que condenan su rebeldía basada en el cuestionamiento de las normas sociales (Alfonso García, 1999: 10), elemento presente en sus obras. De hecho, la investigadora Mercedes Comellas (2001: 71) señala cómo esta individualidad se refleja en el estilo literario de Antonio de Hoyos, descompuesto en fragmentos y en relatos casi independientes, lo que coincide con la descripción de la literatura decadentista que expone Paul Bourget en el capítulo «Théorie de la décadence» en su ensayo *Essais de psychologie contemporaine* (1883) en el que indica lo siguiente: «un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot²» (Bourget, 1883: 25).

Asimismo, tal estilo procede de una concepción concreta acerca del estado de una sociedad en decadencia, en la que una mayoría de individuos no son aptos para el trabajo y la vida comunitaria, dando lugar por lo tanto a una desestructuración y descomposición social en sujetos independientes y distanciados los unos de los otros (Bourget, 1883: 24), propiciando así el interés por las identidades dispares y subalternas. Desde esta postura y estilo decadentistas, resulta esperable el interés del autor por las formas de comportamiento sexual divergentes e individuos marginales, «descompuestos» y la preferencia del autor por realizar una colección de relatos cortos independientes. De este modo, su narrativa constituye una indagación en formas de placer divergente y decadente, entre las que se encuentra el propio dolor, el mal y la perversión (Ricci, 2005: 409- 412), mostrando así su interés por formas e identidades disidentes y marginales de amor y de sexualidad, aproximándose a tendencias literarias anteriores encabezadas por el sadismo y el masoquismo.

² Un estilo de decadencia es aquel en el que la unidad del libro se descompone para dejar su lugar a la independencia de la página, en el que la página se descompone para dejar su lugar a la independencia de la frase, y la frase para dejar su lugar a la independencia de la palabra.

De hecho, la temática amorosa y sexual no representa un mero entretenimiento o una búsqueda de la voluptuosidad en las tramas de Hoyos, sino que constituye una digresión sobre lo irracional, el horror, el miedo y, en cierto modo, la destrucción del sujeto (Comellas Aguirrezábal, 2001: 61). Así, se debe traer a colación la visión que aporta el propio Hoyos en una entrevista en el diario *La esfera* (*El caballero audaz*, 1916: 6-7): «Dicen que mis libros son inmorales... ¡Pero si en ellos no hay voluptuosidad ninguna!... ¡Pero si en mis libros el amor es una cosa horrenda y escalofriante!».

Un antecedente directo de este interés por el mal, el horror y su vinculación con las creencias heterodoxas se encuentra en *Allá lejos (Là-bas)* (1974 [1891]) de Huysmans, obra de cita obligada a la hora de tratar el satanismo en la literatura finisecular. En esta novela, el mencionado autor cuestiona los límites de la literatura naturalista³ y del positivismo para explicar conductas sexuales y comportamientos disidentes y «enfermos», para ello, recurre a una suerte de espiritualidad basada en perversiones y actitudes para los que la ciencia no tiene una explicación completa:

Todas las teorías modernas de los Lombrose y los Mendelej no hacen comprensibles, en efecto, los singulares abusos del mariscal. Nada más justo que incluirle en la serie de los monomaniacos, porque así lo era, si nos atenemos a que la palabra monomaniaco designa a todo hombre que se halla dominado por una idea fija. Entonces nos encontramos con que cada uno de nosotros, más o menos, también lo es; desde el comerciante en quien todas las ideas convergen sobre un pensamiento de ganancia, hasta los artistas absortos en la creación de una obra. Mas, ¿por qué fue monomaniaco el mariscal⁴ y cómo llegó a serlo? Eso es lo que todos los Lombrose de la tierra ignoran (1974 [1891]: 102).

Así, en la misma novela, se exponen ideas acerca de los orígenes del mal y el pecado, que bien podrían resultar esclarecedoras para el análisis de la obra de Hoyos y Vinent, en la que, como veremos a continuación, la fascinación por el horror se mezcla con la explicación naturalista de identidades y de comportamientos sexuales. Así, el protagonista de la novela, Durtal, expone:

³ Algunos investigadores se sirven de los términos «naturalismo espiritualista» para referirse a un estilo concreto que aunara los recursos realistas con el interés por asuntos espirituales, en especial a causa de la mencionada novela de Huysmans (Sáez Martínez, 2017: 1714).

⁴ Se refiere al mariscal Gil de Rais, noble francés del S. XV conocido por sus numerosos crímenes en los que abusó sexualmente de multitud de niños y adolescentes a los que luego ejecutaba. La vida de este personaje discurre de manera paralela a los acontecimientos narrados en *Allá lejos*, dado que el protagonista de la novela, Durtal, se encuentra realizando un estudio biográfico acerca de este aristócrata. Gracias al interés por los horrores acometidos por Gil de Rais, el personaje principal de la narración acaba desarrollando un ferviente interés por el satanismo, terminando por acudir a una misa negra prolijamente descrita en la obra.

Porque, en el fondo, eso es lo que constituye el satanismo —se decía—. La cuestión debatida desde que el mundo existe, respecto a las visiones exteriores, es subsidiaria cuando se piensa en ella. El Demonio no tiene precisión de exhibirse bajo rasgos humanos o bestiales a fin de atestiguar su presencia, porque para afirmarla basta con que elija domicilio en las almas que exulcera e incita a inexplicables crímenes. Por otra parte, puede obtenerlas por aquella esperanza que les inculca de que, en lugar de anidar en ellas, como en realidad hace, cosa que ellas ignoran frecuentemente, obedecerá a las evocaciones, se aparecerá y tratará notarialmente de las ventajas que concedería a cambio de determinadas perversidades. Sólo la voluntad de llevar a cabo un pacto con él es probable que baste para precisar su efusión en nosotros (Huysmans, 1974 [1891]: 102).

Partiendo de esta contextualización, se propone un análisis de tres relatos pertenecientes a *El pecado y la noche* (1913), obra en la que el autor desgató su interés por formas de placer singulares, vinculadas con lo anómalo, el mal y el dolor. Así, la selección versará sobre las narraciones «El hombre de la muñeca extraña», en la que la historia sirve como base para exponer el funcionamiento del motivo del doble; «Una hora de amor», centrada en una relación presumiblemente sadista entre una suerte de vampiro quijotesco y una prostituta; y «Embruajamiento», en el que el satanismo se hace presente a través de un proceso de pedagogía y libertad sexuales.

2. «El hombre de la muñeca extraña»

La fábula de Prometeo creando la estatua e infundiéndole vida. Pero esta vez animándola no con el fuego del cielo, sino con llamas robadas que sé yo dónde, creo que al mismísimo infierno, a Satanás en persona; un fuego maldito de locura, de pecado, de horror; en fin, algo escalofriante, terrible, ultramoderno... [...] La historia de Guillermo Novelda es más pedestre; no hay nada que no sea explicable, fácil, comprensible; pero al mismo tiempo se unen de tal modo en ella la locura, el vicio y el miedo, que llegan a un paroxismo de horror alucinante (Hoyos y Vinent, 1913: 67).

El inicio del relato «El hombre de la muñeca extraña» antecede el resto de la narración, con obvias referencias a *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818), sin embargo, la distinción de Hoyos es que el horror siempre va ligado al erotismo o a lo sexual, uniendo así «el vicio y el miedo». El protagonista de la narración es Guillermo Novelda, «*dilettante* en todas las artes» (Hoyos y Vinent, 1913: 75) según Gustavo Mondragón, narrador de la narración y amigo del protagonista, de quien conoció su historia de primera mano. Entre todas las destrezas artísticas que parece conocer Novelda, por la que más atención mostró y con la que, en cierto modo se obsesionó, fue la escultura en cera, material al que le tenía una consideración especial por su similitud con la vida humana: [...] la cera es más dúctil, se transforma insensiblemente, palidece, envejece... Una estatua siempre es un trozo de mármol o de bronce, mientras que una figura de cera, una vez creada, tiene vida,

nos acompaña, nos habla en el silencio de la noche, y, sobre todo, sabe escuchar... (Hoyos y Vinent, 1913: 75).

Así, el relato gira en torno a la vida de este artista, quien, en un viaje a la India, conoce a una señora inglesa, Lady Judith, que se encuentra en sus tres últimos meses de vida a causa de una enfermedad y de quien el protagonista queda profundamente enamorado. Tras un proceso de conocimiento mutuo, ella le encarga al escultor que le realice una escultura de cera, con la que él podrá contemplarla después de muerta. Como en otras narrativas relativas al constructo y al doble artificial, el protagonista acaba por enamorarse de su creación y se aísla con su «amada» en una vivienda parisina, alejado de todos y en condiciones execrables. Esta obsesión por su amada artificial que lo lleva al aislamiento total motiva que el relato aúne tanto el asunto del constructo como la sumisión amorosa a la amada, quien, a pesar de ser inerte, ejerce este poder sobre el protagonista, lo que retrotrae evidentemente al masoquismo.

Pero con todo ello, lo que realmente sitúa al protagonista de la historia en la encrucijada de ciertas desviaciones sexuales ligado al masoquismo es su capacidad de «encontrar la belleza en todo, una belleza refinada, quintaesenciada; una belleza de contraste que estaba en sus ojos de él» y más específicamente en «el arte de saborear la sensación» (Hoyos y Vinent, 1913: 77). Esta cualidad bebe del concepto de «suprasensualismo» ideado por Sacher-Masoch a través de Severin, protagonista de su novela *La Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870]) que a causa de esta percepción sensorial se somete como esclavo de su amada, Wanda, a la que le rinde culto, venera y concibe como una obra de arte a lo largo de toda la novela. En torno a esta capacidad sensorial y su relación con el sufrimiento reflexiona Gilles Deleuze, para quien supone un proceso de humanización cultural de los sentidos:

Se dice que los sentidos se hacen «expertos en teoría», que el ojo pasa a ser un objeto realmente humano cuando su propio objeto se ha vuelto objeto humano, cultural, oriundo del hombre y destinado al hombre. Un órgano se hace humano cuando toma por objeto la obra de arte. Todo el animal *sufre* cuando sus órganos cesan de ser animales: Masoch pretende vivir el sufrimiento de una transmutación semejante. Llama a su doctrina «suprasensualismo» para indicar el estado cultural de una sensualidad transmutada. Por eso, en Masoch, los amores encuentran su fuente en la obra de arte. El aprendizaje se efectúa con mujeres de piedra. Confundidas con frías estatuas bajo la claridad de la luna o con cuadros en la sombra, las mujeres son perturbadoras (Deleuze, 2001 [1967]: 73).

Sin embargo, si en *La Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870]) el proceso de construcción de la amada consiste en reflejar en una mujer de carne las cualidades que el

suprasensualismo del protagonista atribuía a una estatua, el proceso en «El hombre de la muñeca extraña» es inverso⁵: de la mujer se pasa a la escultura, concretamente de cera. De este modo, la creación llega a encarnar las fantasías de su artífice de dominación y control del cuerpo femenino, pero, dada su condición como ente no-humano es ajena a los principios que garantizan el orden social, que pueden por tanto desestabilizarse (Clúa, 2007: 187) y, como sucede en este relato concreto, poner en juego la vida del autor o su integridad.

Tales fantasías de dominación pueden verse anuladas si se realiza una lectura única de los relatos en la que los personajes femeninos dominan al protagonista masculino, ya sea esclavizándolo, o aislándolo de la sociedad y enloqueciéndolo en el caso de la estatua de cera. Sin embargo, la dominación en ambos relatos no deja de responder a un orden patriarcal en el que lo femenino personifica doblemente la otredad, tanto por su condición de mujer como de constructo (Clúa, 2007: 188). Así, se pone de manifiesto una continuidad entre el cuerpo femenino humano y el cuerpo femenino artificial⁶, siendo el último una creación a medida que encarna las fantasías de su creador de dominación (Clúa 2007: 187) y, en estos casos, de ser dominado. Por otra parte, en el relato de Hoyos, esta continuidad entre el cuerpo femenino artificial y el cuerpo femenino natural es lo que en cierto modo desencadena la desviación amorosa de Novelda, quien recibe dos regalos de su amada con los que podrá terminar su escultura de cera: «había dos cajas. Rompí las cintas que sujetaban la mayor. Allí estaba la maravillosa cabellera de Lady Judith. Un papel rezaba: «mi pelo». Tembloroso abrí la otra: «mis ojos», y vi en el fondo del estuche dos pálidos y admirables zafiros. Con todo ello completé mi estatua, y nuevo Prometeo, me enamoré de ella (1913: 104)».

De este modo, el cuerpo de Judith continúa «vivo» en la estatua de cera a la que «naturaliza» mediante el cabello, que comparte espacio con lo anti-natural o artificial de los zafiros. Por otro lado, el interés en el pelo, último objeto de la amada que tiene el protagonista, no deja de evocar cierto fetichismo que a su vez pone en evidencia ciertas tendencias masoquistas⁷. Siguiendo la estela de Freud, Deleuze (2001 [1967]: 34, 37) expone

⁵ La similitud con la obra de Sacher-Masoch se encuentra también en la presentación de la amada de carne y hueso, Lady Judith «semicubierta por los toisones de un gran abrigo de raras pieles, aparecía envuelta en un traje de antiguos encajes de Venecia bordados en nácar» (Hoyos y Vinent, 1913: 98).

⁶ En el caso de la *Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870]), el personaje femenino encarnaría el constructo ideado por su propio esclavo para ser dominado.

⁷ La entidad masoquista puede definirse no tanto por la algolagnia y la vinculación del placer al dolor sino por comportamientos de esclavitud y humillación (Deleuze, 2001 [1967]: 20).

cómo el objeto de fetiche ofrece la posibilidad de impugnar la realidad, que quedaría suspendida o neutralizada. De este modo, la parte del sujeto que conoce la realidad quedaría suspendida, mientras que la otra parte se suspende de un ideal, que, por su carácter inalcanzable, queda aplazado al máximo, suspendido, siendo esta dilación uno de los ejes del placer masoquista. Como consecuencia, a través del fetichismo capilar se deslegitima la realidad en la que vive el protagonista, es decir, el carácter inerte de la muñeca de cera y la muerte de Lady Judith. Así, Novelda vive pendiente de esta ilusión ideal que queda suspendida y que no termina de hacerse real, por lo que queda constantemente aplazada y el personaje sometido a esta espera que le «impone» su propio constructo.

Por otro lado, una amada construida y artificial no deja de ser un recurso perfecto para saciar las fantasías masculinas de ser dominado por una mujer, pero sin subvertir de manera real el orden patriarcal en el que la mujer vive oprimida por el hombre. En este contexto, es la «víctima» masoquista —el hombre— la que busca un verdugo —una mujer— a la que formar, persuadir y con el que aliarse para realizar sus prácticas, de manera pactada y contractual. Si bien puede parecer que es la persona que ejerce la dominación la que forma y educa al sumiso, es realmente el dominado quien habla a través del verdugo y al que disfraza e inviste como tal (Deleuze, 2001 [1967]: 25, 27). De este modo, el constructo se salta todo el proceso de persuasión —en torno al cual gira parte de la narrativa en *La Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870])— y de formación del verdugo. Si bien en el caso de Novelda y su muñeca de cera esta no puede infligirle daño físico o verbal, sí es el objeto de fetiche el que desestabiliza la vida del protagonista y lo desestabiliza mediante un alejamiento de los principios y valores que rigen el orden social, distanciándolo de familiares y amigos, recluyéndolo en París en un hogar lleno de:

[...] estatuas inacabadas, rotas, maltrechas, sin brazos ni cabeza; trozos de cera comenzados a modelar y abandonados luego en una monstruosa deformación [...] Respirábase allí una atmósfera enrarecida, cargada de humo, de aroma de opio, de perfumes violentos y de ese extraño olor a cera quemada y flores marchitas que se respira en las cámaras mortuorias (Hoyos y Vinent, 1913: 84).

El relato de dominación finaliza por medio del acabamiento del protagonista, que es consumido por su escultura de cera.

Sobre el diván, semidesnudo, yacía el cadáver de Guillermo, pero el cadáver devorado por ratas y gusanos, el cadáver sin labios ni nariz, con los ojos vacíos y las mejillas descarnadas; el cadáver negro, purulento, en plena fermentación, que estrechaba ferozmente, en una crispación sarcástica de las mandíbulas descarnadas, la figura atrozmente deformada de Lady

Judith. El calor y la podredumbre habían fundido absurdamente cera y carne y en la confusa masa pululaban los gusanos. Una larva amarillenta salía de una de las vacías cuencas del cadáver y resbalaba sobre los labios destrozados de la muñeca. Sobre la escalofriante masa zumbaba una nube de moscones. Y desde el fondo de aquella miseria los ojos azules de Lady Judith me miraban burlones (1913: 109-110).

Este fragmento muestra un interés incisivo en la descripción del estado del cadáver y su conversión en amalgama informe de cera y carne, una sublimación de la relación amorosa entre el artífice y su obra, fundidos en un solo ser. Tal descripción, pone en evidencia los mecanismos de lo abyecto para oponerse y quebrantar el «yo» del individuo, situándose más allá de los límites culturales y poniendo en evidencia los límites de la condición viviente y consciente de los sujetos. Sin embargo, lo abyecto de un cadáver en descomposición también tiene la capacidad de invadir al sujeto desde sus límites, perturbando su identidad y su orden, llegando a su forma culminante mediante la abyección de sí, que pone en evidencia la *falta* fundante de todo ser (Kristeva, 1988: 8-12). El cuestionamiento de la identidad individual del sujeto se puede ver reflejado en un cambio de comportamiento del personaje que narra la historia. Si durante todo el relato se ha referido a la muñeca como tal y como un ser inanimado, tras el proceso de abyección su percepción de la realidad parece haber cambiado y se refiere a ella como Lady Judith, llegando a percibir un gesto burlón en sus ojos que, recordemos, no dejaron de ser dos zafiros. De este modo, Hoyos y Vinent ofrece un relato en el que la fuerza de la abyección de la historia lleva a los límites la estabilidad de las concepciones de la individualidad de los sujetos, que quedan en tensión ante la potencia de esta clase de narrativas.

3. «Una hora de amor»

La prostitución es un motivo recurrente en la obra de Hoyos dado su interés por los espacios marginales, periféricos y nocturnos de la vida urbana. Así, el relato gira en torno a una prostituta, Robustiana —pero que se hace llamar Estrella—, que en una mala noche tuvo un encuentro con un hombre algo anciano, espigado y de semblante parecido al de Don Quijote. Durante su encuentro en el burdel, él se abalanza sobre ella e insiste en hacerle un corte para lamer su sangre, constituyendo así una historia de vampirismo, en la que la víctima apenas consigue escapar. Sin embargo, el protagonismo de la prostituta y su fealdad descrita a continuación trastocan notablemente lo arquetípico de estas narrativas en las que el personaje femenino lo suele encarnar una joven inocente (Fall, 2018: 219). Para ello, se realiza

una descripción de la protagonista que asienta sus raíces en el naturalismo y su sabida tendencia a animalizar a los sujetos marginales: «En su sensibilidad enteramente animal, sólo apta para el dolor físico, más que humillaciones y que el sentimiento de su abyección, dolíanla los quebrantos materiales» (Hoyos y Vinent, 1913: 113) y a vincular su estado de degeneración psíquica con el físico:

Si bien en su cuerpo la gallardía no era, como en Maritornes, contrapeso de la fealdad del resto, pues ni contaba los siete palmos, ni la carga de las espaldas hacía mirarle al suelo, sino al contrario, podía decirse alta y derecha [...] era ancha de cara, llena de cogote, y sino *tuerta de un ojo y del otro no muy sana*, faltábale poco, pues de los pasados males quedáronle ambos asaz turbios y pitañosos (Hoyos y Vinent 1913: 116).

Recalcando también la importancia de la herencia familiar genética y del medio rural de su crianza en su estado salvaje y marginal:

Respondía la moza al feo, malsonante y nada poético nombre de Robustiana. Su vida había sido una de esas oscuras y tristes vidas, que empiezan en un chamizo, entre gemidos y maldiciones, y acaban en la cárcel o en el hospital. De origen campesino, fue en su casa primero burro de carga, luego lecho de concupiscencia, por donde entre vahos de alcohol y estallidos de bestialidad, pasaron padre y hermanos; al fin, objeto de rapacidad (Hoyos y Vinent, 1913: 115).

Sin embargo, como expone José Antonio Sanz Ramírez (2009: 153- 155), la narrativa de Hoyos, siempre ligada al decadentismo, se distancia del naturalismo de Zola, al que uno de los personajes de «El hombre de la muñeca extraña» tilda como «excesivamente sucio» y sin «instinto de la estética» (Hoyos y Vinent, 1913: 67), en parte influido por Emilia Pardo Bazán. Este alejamiento está obviamente implícito en la búsqueda esteticista de Hoyos sobre lo abyecto y lo repulsivo y en la tendencia a lo sobrenatural, introducida al comienzo de esta publicación, que conlleva una narrativa centrada en el vampirismo, asunto que juega con la confusión y el borrado de las líneas entre el ambiente real y lo fantástico (Fall, 2018: 206).

Asimismo, el claro componente sexual en las narrativas vampíricas y la caracterización de estas criaturas pueden canalizar diversas ansiedades del momento relativas a las dinámicas de poder, la violencia o, en su caso, el imperialismo (Fall, 2018: 209-210). Este último asunto se cristaliza de manera patente en «Una hora de amor», en la que el asaltante vampírico toma la forma de Don Quijote, quien no es identificado como tal por Robustiana a causa de su nula formación cultural:

Si Estrella fuese mujer leída [...] hubiera tenido un movimiento de asombro al comprobar el gran parecido de aquel buen burgués con el ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Pero Estrella era una bestia, ni aun sabía leer, y no estableció concomitancias.

El individuo era alto, anguloso, tan pobre en carnes como rico en osamenta; sus piernas abríanse a modo de compás, y sus brazos fingían aspas de molino. Enjuto de rostro, ancho de frente, prominente de mandíbula y terroso de color; sus labios, bajo los chinescos bigotes amarillentos, dibujábanse delgados y blanquecinos, y sus ojos, entre las cejas hirsutas, brillaban con matiz indefinido. Tenía el cabello escaso y cano, tirando a blanco. Un pantalón a cuadros, un gabán café con leche, de tan deficientes proporciones, que hacía pensar en la imposibilidad de encerrar aquel esqueleto en él (Hoyos y Vinent, 1913: 119-120).

De este modo, el relato se puede leer en clave crítica con el imperialismo y la idea de la nación española, masculina y arcaica, pero esquelética y mal arreglada⁸, reflejada en la figura quijotesca. Por otra parte, la prostituta representaría a los oprimidos y marginados por esta idea nacional y, de manera inmediata, las colonias a las que España había dejado exangüe durante su historia.

Si partimos desde esa lectura antiimperialista⁹, cobra mayor significado la actitud siempre silente del vampiro, que, oscuro y misterioso, no profiere mayor palabra a su víctima, que no recibe respuesta alguna mientras trata de ganarse su favor para conseguir ganar algo de dinero en la noche:

- ¡Anda, moreno, buen mozo, que te voy a dar más gusto!
El hombre flaco permaneció impertérrito. De sus labios exangües no salió ni una palabra. La tentadora redobló sus esfuerzos:
- ¡Anda, bonito, saleroso! ¡Pa'mí que nos vamos a dar la gran noche! ¿Quieres?... Anda.
Igual silencio; sólo entre las pestañas grises lució un momento una llamita azulada de alcohol, algo así como los gases que se desprenden en la noche de los cuerpos en estado de podredumbre.
Pero la vendedora de amor no vio nada. El mutismo de su conquista comenzaba a inquietarla (Hoyos y Vinent, 1913: 120-121).

En torno a este silencio e imposibilidad de intercambio se construye la tensión de la narrativa en torno a dos otredades. En un primer nivel, la prostituta ha sido descrita como una alteridad animalizada, fuera del canon de lo considerado humano, habitando así en la noción de lo abyecto que perfila Butler (2002: 19- 20), entendida como aquellas zonas que resultan «invivibles» para la sociedad y constituyen el límite de aquellos que no son considerados sujetos, pero que «forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos».

A pesar de tratarse de un ser liminal, la focalización del relato parte de la visión de la prostituta, siendo reproducidos sus pensamientos, inquietudes y sensaciones frente al

⁸ Investigadoras anteriores han planteado acerca de las historias de vampiros y su relación con ciertas ansiedades relativas a la degeneración de la raza y la sangre (Fall, 2018: 213).

⁹ Esta postura antiimperialista no tiene por qué resultar contradictoria con los orígenes nobiliarios de Hoyos y Vinent. Como investigadoras anteriores exponen (Alfonso García, 1998; Comellas Aguirrezábal, 2002), es conocida la vinculación del autor con el anarquismo al final de su carrera literaria y de su vida, llevándole a ser represaliado por el franquismo y a morir en prisión, como se indicaba en la introducción.

comprador. De hecho, es en torno a esta posición de otredad en la que se articula la construcción del personaje. Como Stuart Hall muestra (1997: 229), las personas que son diferentes de la norma se ven expuestas a ser representadas en dualismos binarios polarizados y extremos, bondad-maldad, civilizado-primitivo y un largo etc. Además, pueden verse solicitados a ser ambas cosas en un momento dado, como sucede en cierto modo con la prostituta, que, si bien encarna un lugar de marginalidad delictiva y primitivismo, su condición de víctima y de oprimida buscan que el lector se compadezca de ella.

Este emplazamiento en la narración del lado de la prostituta y el silencio impertérrito de la figura quijotesca, de la que poco se advierte, fuerzan al lector a situarse en el lugar de la inhabilitación límite que constituye la prostitución. La impasividad del supuesto vampiro es crucial en el desarrollo de la obra, ya que como expone Bataille en su análisis sobre el lenguaje del Marqués de Sade, el silencio es un reflejo del menosprecio del verdugo por los otros y, por lo tanto, de su soberanía sobre sí mismo; así, el acto de hablar supone una infracción de la soledad en la que se desliza a causa de su negación de los demás (Bataille, 1997 [1957]: 195). Este desprecio por el otro¹⁰ niega la realidad racional de interdependencia en la que se desarrolla la vida humana.

De este modo, tal clase de actos constituyen excesos que ponen en juego las cualidades que fundan la sociedad humana, siendo consecuencia de momentos que la razón ignora, «*el exceso, por definición, queda fuera de la razón*» (Bataille, 1997 [1957]: 174). Sin embargo, el silencio se ejerce en nombre del poder, que aparentemente lo excusa y le da una razón de ser decorosa (Bataille, 1997 [1957]: 194). De cerca, Deleuze plantea por tanto cómo el pensamiento sadista se expresa en términos de institución y constituye por tanto un estatuto de larga duración, intransferible y en el que se cristaliza el poder (Deleuze, 2001 [1967]: 81). Así, si tomamos como un personaje sádico al personaje quijotesco, representante de la nación española, se puede plantear cómo el patriarcado y la idea misma de la nación son las fuentes institucionales en las que se cristaliza el poder de herir a la prostituta —y a aquellos en el margen de los sujetos— de manera impune, todo ello además reforzado en la narrativa por el poder del capital que tiene como consecuencia la necesidad económica y de subsistencia de la protagonista que la llevan a ejercer la prostitución. Sin embargo, la actitud

¹⁰ La deshumanización de sus víctimas por parte del asaltante es una de las bases para construir el horror en torno a estas narrativas. A su vez, la criatura sobrenatural encarna asimismo los límites entre la civilización y lo salvaje, lo humano y lo animal, lo real y lo fantástico (Fall, 2018: 211).

silenciosamente sádica se desmorona en el momento en el que los protagonistas se encuentran en la cama y el extraño rompe su silencio para suplicar a la víctima que se deje realizar unos cortes:

—Aquí... un cortecito... en el pecho... nada ¡un poco de sangre!
 —¡No! ¡No, por Dios! — clamó la prójima, próxima a prorrumpir en gritos de socorro.
 —¡Qué te importa! ¡No te haré daño! Un cortecito, uno nada más... Te daré lo que quieras... cinco duros... diez... (Hoyos y Vinent, 1913: 125-126).

Por un lado, la súplica aleja al personaje quijotesco de la figura de un sádico, que, como era de esperar, jamás tendría en cuenta la opinión de la víctima ni tiene necesidad de suplicar para que le dejen infringir el daño; pero, por otro, la transacción monetaria sobre la que se asienta la prostitución constituye en cierto modo una relación contractual entre víctima y verdugo que alejaría la escena de las representaciones clásicas del sadismo. Sin embargo, en un contrato como el que por ejemplo establece las relaciones masoquistas¹¹, se supone la igualdad de condiciones de ambas partes que acaten lo establecido por el acuerdo; mientras que, en una situación de prostitución y de desigualdad económica, no se puede considerar dicha igualdad a causa de estar respaldada por el patriarcado y el capital.

Esta actitud suplicante y la desesperación que la provoca, en las que se insiste al final de la narrativa: «—¡Quince!... ¡Veinte duros! ¡Lo que quieras!» (Hoyos y Vinent: 1913: 126), quebrantan también todo vigor y toda la masculinidad que el asaltante nocturno poseía hasta el momento. Este cambio en el comportamiento del asaltante ridiculiza dichas cualidades relegándolas al plano de la impostura y la falsedad. A pesar de ello, el poder económico del desconocido posibilita que pueda beber su sangre, no sin un forcejeo previo por parte de la víctima, que a pesar de recibir su dinero oponía resistencia:

Al fin, en un momento en que flaquearon sus fuerzas, la boca del vampiro adhirióse á la herida y comenzó a chupar la sangre. La vendedora de amor sentía que la sangre manaba en púrpuro surtidor, en chorros, en ríos, en cataratas; que la boca, húmeda y desdentada, le sorbía la vida, y, en un esfuerzo supremo, librose del monstruo, saltó al suelo, abrió la puerta, y descendiendo presa de invencible pánico, las escaleras, se precipitó a la calle, e inconsciente, semidesnuda, corrió, corrió hasta caer al suelo, rendida de cansancio (Hoyos y Vinent, 1913: 127).

Así, esta lectura permite interpretar el relato como un rechazo hacia ideales nacionales que se ven descritos como avejentados y raquíuticos, pero que todavía pueden ejercer violencia

¹¹ Como sucede en *La Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870]), en la relación masoquista precisa de un contrato que verbalice y explique sus normas y genere las leyes en las que se desenvolverán los sujetos intervinientes (Deleuze, 2001 [1967]: 79- 80).

sobre sus víctimas. Sin embargo, esta violencia y este poder no son ejercidos con vigor ni con impasibilidad, valores que quedan ridiculizados y relegados a lo performático, sino mediante súplicas y mediante una transacción económica, único poder real que se puede atribuir a la figura quijotesca.

4. «Embrujamiento»

El demonio se hace presente en el último de los relatos en los que se centrará este artículo, «Embrujamiento». Como se expuso en la introducción, la presencia de creencias heterodoxas a la religión y en especial del satanismo se hacen presente en la literatura finisecular como reacción a los excesos racionales del siglo y del naturalismo en el plano literario. Así, la narración versa sobre un matrimonio de origen rural y humilde, Fuencisla y José Ignacio, que es contratado como guardeses por una marquesa para que cuiden del caserón de una de sus fincas. Años antes, allí había muerto María de la Luz, hija de la aristócrata, presa de una extraña enfermedad. La única condición que la dueña del lugar exige a sus empleados es que se mantengan en la casa de los guardeses que les ha sido asignada y que, por lo tanto, no entren al interior de la casa, salvo causa de fuerza mayor. Aislados del mundo en la mitad de la estepa castellana, el carácter de los guardeses se agría y aploma por la soledad del campo.

En este intervalo, Fuencisla recibe la visita de una mujer harapienta, una «bruja» que le narra la historia de María de la Luz, vinculando su muerte a una posesión demoníaca, lo que despierta su curiosidad. Tiempo después, a causa del desprendimiento de una contraventana, el matrimonio decide aventurarse en el interior de la casa, donde encuentran multitud de libros, estampas y grabados de índole sexual. La contemplación de este material aviva en ellos el deseo y acaba por enloquecerlos como si hubieran despertado algún tipo de maldición. Meses después, la marquesa, preocupada, decide ir a visitarlos, encontrándolos en el jardín de la finca, medio desnudos y acechándose el uno al otro, dando fin al relato.

Tras esta historia de posesión demoníaca, se plantea un recorrido de pedagogía y conocimiento de la sexualidad. Al comienzo de la narración, el matrimonio basa sus relaciones afectivas y sexuales en comportamientos que podrían tildarse como «inocentes», para posteriormente desviarse hacia los placeres eróticos de la lujuria a través del conocimiento de la historia de María de la Luz y de su material erótico que escondía en su dormitorio. Desde este punto, los personajes pueden ser leídos como una metáfora de Adán

y Eva, lectura a la que en cierto modo dirigen los títulos de los capítulos «El paraíso terrenal» y «El árbol de la ciencia».

Así, lejos de idealizaciones del estado primigenio de los esposos, el autor realiza una cruda descripción¹² de la mujer rural a través de Fuencisla: «Vulgar, insignificante [...] el tipo perfecto de la muchacha pueblerina que [...] pare, cría, muere en perenne negación espiritual, sin pensar jamás [...]» (Hoyos y Vinent: 1913: 221). Con ello, el conocimiento de la historia de María de la Luz a partir de la bruja, siembra en ella una semilla de curiosidad dado que «el misterio habíase instalado en su pacífica existencia» (Hoyos y Vinent: 1913: 235), llegando incluso a una capacidad de raciocinio mayor a causa de esta creciente necesidad por adentrarse en los aposentos de María de la Luz: «sentíase atraída por una fuerza irresistible, y halló razones y palabras con qué apoyarlas» (Hoyos y Vinent, 1913: 246).

Sin embargo, a la vez que se narra la historia de este aprendizaje a través del descubrimiento de la sexualidad, se materializan otras ansiedades concernientes al hartazgo del positivismo y el racionalismo imperantes. Así, en la narración de la posesión demoníaca de María de la Luz se recogen los vanos esfuerzos de la medicina por atender y sanar a la joven:

¿Qué lúbricas escenas de locura desarrolláranse entre la damisela y el cornudo amante de las pezuñas de chivo? Nadie pudo averiguarlo jamás. Únicamente veíanse entrar primero sacerdotes y frailes que exorcizaron a la poseída y conjuraron a Belcebú entre bendiciones y rociadas de agua bendita, para que abandonase a su víctima; más tarde oyéronse los gemidos de la infeliz, y los médicos sucedieron a los religiosos; la casa olía a éter, a antistérica, azahar [...] Al fin, las visitas facultativas cesaron, y sobre la casa impregnada de fuerte olor a medicamentos cayó un silencio de plomo, sólo interrumpido por los aullidos de la enferma a quien el *Malo* visitaba a altas horas de la noche (Hoyos y Vinent, 1913: 233-234).

La consideración del estado de María de la Luz como enferma y la intervención de los médicos ponen en evidencia las líneas del discurso racionalista en las que las desviaciones sexuales de la norma son consideradas como enfermedad, máxime si están ligadas a prácticas y creencias heterodoxas como el satanismo. Además, estos intentos por «curar» a la joven muestran un claro interés en la regulación de la sexualidad y el control del cuerpo femenino.

Sin embargo, el fracaso de la ciencia en la sanación de la joven y en la explicación de su mal señala cierto descrédito hacia la razón positivista y ponen en evidencia sus límites, preponderando lo espiritual e irracional. Si bien la ligazón entre lo sexual y lo perverso e

¹² Esta caracterización se vincula directamente con las ideas de herencia y entorno propias de la literatura naturalista que expusimos anteriormente.

inexplicable está presente en la narrativa de Hoyos tal y como se ha venido exponiendo, sus orígenes se pueden rastrear a la ya mencionada obra que difundió el gusto por el satanismo en la literatura finisecular, *Là-bas* de Joris- Karl. Huysmans (1974 [1891]). Así, Des Hermies, médico y confidente del protagonista de la novela, comenta lo siguiente acerca de la vinculación entre satanismo, locura y deseo carnal:

¡Locos! ¿Y por qué?... El culto al demonio no es más insano que el de Dios. El uno supura y el otro resplandece y eso es todo [...] No obstante, es muy probable que sus impulsos hacia el más allá del mal coincidan con tribulaciones frenéticas de los sentidos, porque la lujuria es la solera del demonismo. La medicina encasilla, con más o menos razón, esta hambre de inmundicia en el campo de la neurosis, y puede hacerlo así, porque nadie sabe con exactitud en qué consiste tal enfermedad que todo el mundo padece. (Huysmans, 1974 [1891]: 225–226).

Este descrédito hacia las categorías de locura y cordura impuestas por la razón y sus excesos se ven materializados en el proceso de crecimiento personal de Fuencisla. Sin embargo, y de manera paradójica, la activación de los sentidos y de la curiosidad recibe la marca de la desviación y de la locura en el momento en el que viene motivada por el deseo sexual, siempre vinculado al satanismo, a lo sobrenatural y a ciertas alucinaciones o visiones, ya que en las noches a Fuencisla «el *Malo* la rondaba [...] creyendo sentir en la piel el roce de unas velludas patas de macho cabrío» (Hoyos y Vinent, 1913: 235).

Por último, se debe reflexionar acerca del papel otorgado al cuerpo femenino en las narrativas en torno a la desviación sexual y la enfermedad. En esta línea, la ciencia decimonónica concibió lo femenino como una diferencia anatómica absoluta y un campo abierto para las desviaciones y las patologías nerviosas, es decir, un ser predispuesto a la enfermedad, opuesto al masculino y a la salud que se le atribuía. Asimismo, la línea de lo enfermo enlaza directamente con las teorías de la degeneración del tipo humano de autores como Morel y posteriormente y con más éxito de Nordau, que acaba ligando esta deformación humana al arte decadente y, como era de esperar, a la feminización y a la histeria (del Pozo, 2013: 138-139).

Sin embargo, el carácter performativo e impostado de esta patología¹³ y de los discursos acerca del cuerpo femenino se ven puestos en evidencia en el caso de María de la

¹³ Como es sabido, esta enfermedad representa el proceso por el cual el cuerpo de la mujer quedó saturado por la sexualidad y por la desviación de dicha patología (Foucault, 2007 [1976]: 127). Asimismo, Didi-Huberman (2003) plantea toda una maquinaria teatral de exhibición que producía e interpretaba los síntomas y comportamientos de la histérica, que acababa por desempeñar el papel impuesto por su médico.

Luz, quien recibe un tratamiento médico para solucionar su situación demoníaca y no produce ninguna clase de mejoría en la supuesta enfermedad de la joven. Por otra parte, la focalización exclusiva en lo femenino acerca de este tipo de desórdenes sexuales se ve cuestionada al final del relato, cuando José Ignacio el marido de Fuencisla, adopta también el mismo comportamiento pasional y acaba convertido en una especie de sátiro «primitivo, negro, desnudo, repulsivo» (Hoyos y Vinent, 1913: 258).

La vinculación entre monstruosidad, horror y sexualidad desviada se ve reflejada en tratados divulgativos de higiene social. Así, el horror por estos comportamientos se refleja en *Higiene de los placeres y de los dolores* (Debay, 1892) donde se indica:

Entonces se manifiestan en algunos individuos aberraciones extrañas, monstruosas, y a veces criminales. Entonces la pasión llega a la demencia, al frenesí. Esos desgraciados se convierten en objetos de horror y de espanto, y la sociedad, justamente alarmada, los encierra a fin de proteger las costumbres (1892: 54).

Sin embargo, la mención expresa del satanismo no cobra mayor relevancia hasta algunas décadas después. Así, en 1932 se publica *Satanismo erótico* (Escalante, 1992 [1932]), en el que, tras exponer multitud de ritos y prácticas satánicas, se ofrece una vinculación de estas creencias con la mencionada enfermedad de la histeria, partiendo de los estudios de Charcot (fig. 1). Posteriormente, en 1934 se publica «Los ritos satánicos» (Martín de Lucenay, 1934), perteneciente a la colección *Temas sexuales* en la que se indica:

La sexualidad satánica procura expresarse en todas las manifestaciones propias del mal, de una manera fría, positivista y cruel: el gran sadomasoquismo no es otra cosa que una forma de sexualidad diabólica. Los adoradores del Gran Cornudo piden a los poderes infernales los goces que el cielo regatea y no da más que a medias, es decir, en la medida que, después de todo, debemos considerar más justa, de acuerdo con la moralidad y con la naturaleza (Martín de Lucenay, 1934: 25).



Fig. 1. *Satanismo erótico* (Escalante, 1992 [1932], p. 209).

5. Conclusión

Con la exposición de estos tres relatos de *El pecado y la noche* (1913) se ha pretendido realizar un recorrido a través de la evolución y el estado de las tendencias literarias candentes en el momento. Sin embargo, el centro de las narraciones en torno al cual se articula esta publicación es la heterodoxia y la disidencia, presente en los planteamientos, temas, perspectivas y personajes. Así, «El hombre de la muñeca extraña» toma el tema del constructo y la creación para presentar una desviación de los impulsos románticos y sexuales naturales y para introducir algunas de las líneas estéticas del autor, basadas en una búsqueda del esteticismo a través de lo abyecto y lo nauseabundo. Asimismo, se pone en evidencia la facilidad con que ciertos constructos pueden perturbar el orden social en un individuo y acabar por dominarlo, aunque todo permanezca dentro de una fantasía patriarcal de dominación y sumisión.

Distinta es la situación en los relatos de «Una hora de amor» y «Embrujamiento», en los que la narración se articula desde el punto de vista de dos individuos subalternos, una prostituta y una mujer rural. Desde esta visión, el autor se sirve de ciertas creencias heterodoxas como son un supuesto vampirismo y el satanismo para mostrar las circunstancias vitales de opresión en la que viven estos sujetos liminales. Así, en el caso de la prostituta, se expone cómo debe ceder a los deseos de un sádico a causa de la desesperación por poder ganar algún dinero aquella noche, buscando de algún modo la empatía del lector con este personaje marginal. Por otra parte, la caracterización quijotesca del asaltante añade un planteamiento divergente del discurso oficial nacional acerca de la historia y del pasado colonial de España, siendo relevante el momento histórico en el que se publica *El pecado y la noche* (1913), apenas una década después de la Independencia de Cuba y Filipinas.

El protagonismo de un personaje divergente de la norma patriarcal y social se encuentra también en «Embrujamiento» a través de Fuencisla, individuo subalterno a causa de su procedencia rural, su escasa o nula formación y el embrutecimiento que parece saturar su personalidad. A lo largo de la trama, la creencia heterodoxa en el satanismo actúa como pórtico de entrada hacia un mundo de placeres sexuales alejados de la norma y considerados enfermos y necesitados de una curación e intervención médica. Así, la imposibilidad de curación de la hija de la marquesa manifiesta los límites de la medicina para normativizar ciertas conductas y comportamientos. Del mismo modo, este fracaso de la ciencia conlleva también el cuestionamiento de lo que se considera enfermo y de lo que se toma por sano,

asunto que se ve incrementado dado el componente liberador que las creencias satánicas adquieran el relato. Todo ello se acrecienta con el proceso de enriquecimiento mental que parece vivir Fuencisla conforme va adentrándose en los secretos sexuales que rodeaban la extraña posesión demoníaca y muerte de María de la Luz.

Así, estos relatos de *El pecado y la noche* (1913) muestran cómo lo considerado marginal o malvado puede tener un componente liberador frente a los encorsetamientos positivistas y científicos aliados con una restrictiva moral sexual. Asimismo, suponen también una suerte de celebración del horror causado por la desviación y la marginalidad, como sucede en «El hombre de la muñeca extraña», o una ejemplificación de cómo los sujetos marginales son presas de violencia y de opresión, directamente sexual como en el caso de «Una hora de amor»; o víctimas de los intentos de normativización y regulación de la sexualidad y el cuerpo, como en el caso de «Embruajamiento».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO GARCÍA, María del Carmen (1998), *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del Decadentismo Hispánico*. Oviedo, Publicaciones del Departamento de Filología Española. Universidad de Oviedo.
- ALFONSO GARCÍA, María del Carmen (1999), «Decadentismo, dandismo, imagen pública: de cómo y por qué Antonio de Hoyos y Vinent creó a Julio Calabrés», *Archivum: Revista de La Facultad de Filosofía y Letras*, 48–49, pp. 7–66.
- BATAILLE, Georges (1997 [1957]), *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
- BOURGET, Paul (1883), *Essais de Psychologie Contemporaine*. París, Alphonse Lemerre.
- BUTLER, Judith. (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires-Barcelona-Méjico, Paidós.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1996), *La novela de un literato*: Vol. I. Madrid, Alianza.
- CLÚA, Isabel (2007), «Género, cuerpo y performatividad», en Meri Torras (Ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*, Cerdanyola del Vallés, Edicions UAB, pp. 181–217.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2001), «El novecentismo como encrucijada: Antonio de Hoyos y Vinent» *Philologia Hispalensis*, 15(1), pp. 43–80.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2002), «La trayectoria final de Hoyos y Vinent. Teoría literaria e ideología política» *Boletín Del Museo e Instituto Camón Aznar*, 88, pp. 41–82.
- DEBAY, Auguste (1892), *Higiene de los placeres y de los dolores*. Barcelona, La enciclopédica.
- DEL POZO, Alba (2013), «Degeneración, tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX», *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 19, pp. 137–151. <https://doi.org/10.1344/105.000002032>
- DELEUZE, Gilles (2001 [1967]), *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires, Amorrortu.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge (Massachusetts)-Londres, The MIT Press.
- EL CABALLERO AUDAZ [Carretero, José María] (1916), «Nuestras visitas, Antonio de Hoyos y Vinent», *La esfera*, Madrid, 5-02-1916, pp. 6-7.
- ESCALANTE, Justo María (1992 [1932]), *Satanismo Erótico*. Madrid, Ediciones Casset.
- FALL, Wendy (2018), «Vampires: Reflections in a dark mirror», en Kevin Corstorphine y Laura R. Kremmel (eds.), *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 205–217.
- FOUCAULT, Michel ([1976] 2007). *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*. Buenos Aires- Méjico D.F.: Siglo XXI Editores.
- HALL, Stuart (1997), «The spectacle of the “other”», en Stuart Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres, Sage, pp. 223–290
- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1913), *El pecado y la noche*, Madrid, Renacimiento.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1974 [1891]), *Allá lejos (Là-bas)*, Barcelona, Iberia.
- KRISTEVA, Julia (1988), *Poderes de la perversion*, Méjico, Siglo XXI.
- MARTÍN DE LUCENAY, Ángel (1934), *Los ritos satánicos*, Madrid, Editorial Fénix.
- RICCI, Evelyne (2005), «Le vertige de la décadence: Antonio de Hoyos y Vinent face au mal», *Hispanística* 20, 22, pp. 409–429.
- SACHER-MASOCH, Leopold von (2016 [1870]), *La Venus de las pieles*, Madrid, Sexto Piso.
- SANZ RAMÍREZ, José Antonio (2009), *Antonio de Hoyos y Vinent genealogía y elogio de la pasión*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.