

CRIATURAS MARINAS EN LOS RELATOS DE FERNANDO QUIÑONES

LUIS CORDERO SÁNCHEZ
Universidad de Valladolid
lcordero@uva.es

Enviado: 03-09-21
Aceptado: 26-04-22



RESUMEN

El monstruo marino ha aparecido en varias colecciones de relatos de Fernando Quiñones (1930-1998): *La guerra, el mar y otros excesos* (1966), *El viejo país* (1978), *El coro a dos voces* (1997) o *Del libro de los sueños* (2009). Todos ellos se inscriben, pese a su muy distinta naturaleza, en un concepto de monstruo influenciado por lo netamente fantástico y por el simbolismo de la libertad y la crítica al capital. Más allá del uso del monstruo fantástico, muchas veces ominoso, con cierta similitud a una galería animal que bebe de la tradición del bestiario, se busca concluir que Quiñones despliega en su narrativa breve esta galería de animales marinos no solo como una parte más de su literatura fantástica y de sus vínculos biográficos con el mar, sino como una herramienta de crítica social y económica, y sobre todo como una loa ecologista basada en la estrategia de desmitificar al monstruo, desposeerlo de la inmerecida maldad que se le suele atribuir y reubicándolo desde lo insólito hacia el mundo de lo real en un alegato a favor del mar, su misterio y sus criaturas.

PALABRAS CLAVE: Fernando Quiñones; literatura fantástica; monstruo; pez; bestiario.

MARINE LIFE IN FERNANDO QUIÑONES' SHORT-STORIES

ABSTRACT

Marine monsters appeared in Fernando Quiñones' (1930-1998) short-stories, such as those in *La guerra, el mar y otros excesos* (1966), *El viejo país* (1978), *El coro a dos voces*

(1997), or *Del libro de los sueños* (2009). All these creatures, despite their different nature, are part of a concept of monster influenced by the fantastic, and the critique of capitalism. Besides the presence of fantastic monsters, sometimes uncanny, with some reminiscences of bestiaries, this article concludes that Quiñones shows off this gallery of aquatic animals not only as a part of his fantastic literature and his biographical ties with the sea, but as a tool of social-economical critique and, especially, as an ecological praise based on the strategy of demystifying the monster, depriving it of the undeserved malice that usually characterizes it and relocating it from the incredible to the world of reality in a tribute to the sea, its mystery, and its creatures.

KEY-WORDS: Fernando Quiñones; fantastic literature; monster; fish; bestiary.



1. INTRODUCCIÓN

La mojarra, espárido abundante en la costa gaditana, se convirtió para Fernando Quiñones (Chiclana de la Frontera, 1930 - Cádiz 1998) poco menos que en un animal totémico. Las numerosas dedicatorias y autógrafos que se conservan solían adornarse con este pez y con ellos sustituyó el laurel de la corona de senador romano con que se atavió para pregonar el carnaval de Cádiz en 1980; muestra de la capital importancia que concedió Quiñones al mar y sus criaturas. Es más, su aprecio no solo viene dado por la correlación simbólica entre Cádiz y los peces, que hunde sus raíces hasta los tiempos fundacionales fenicios, también por el papel crucial en su biografía, primero como mozo del muelle en su juventud y después, ya en la madurez, como pionero de la ecología del litoral, que le pusieron en contacto con la tradición oral de los marineros y pescadores, tan prolija en monstruos marinos y animales desmedidos (Cordero Sánchez, 2016a: 185). Con estos antecedentes, no sorprende que el mar y quienes lo habitan se incorporen a su literatura como tema privilegiado.

Se propone a continuación un análisis centrado en la presencia de las criaturas del mar en los relatos de Quiñones, unidas por el factor común del tratamiento que de ellas se hace desde lo fantástico, pese a la disparidad de los temas, que van desde la libertad hasta la crítica socioeconómica, pasando por la ecología o como excusa para reflexionar sobre la muerte. Se pretende probar que Quiñones se acerca a las criaturas marinas casi como si de un bestiario

se tratara, recurriendo a la teratología y desproporción no mimética para, por un lado, enfatizar lo fantástico de lo ignoto por real que sea, y por otro como un elemento de distracción: mientras que la narración deslumbra con estos seres ilusorios, se cuele el discurso crítico con la sociedad, la economía o la ecología, y reflexivo sobre la vida, la muerte y la condición humana.

Si bien es cierto que no se puede hablar de un bestiario *sensu stricto* al no tratarse de un compendio monográfico, sí que bebe de la tradición del bestiario medieval y de los derivados que de este han llegado hasta el presente. La segunda mitad del siglo xx está marcada por la revolución científica y tecnológica, el interés creciente en la fauna y su preservación que se contraponía al desarrollo devorador y la economía de mercado, así como por monstruos tan reales como la ajenidad y el dilema moral de la clonación de la oveja Dolly, contexto con su propio correlato en la literatura y el cine coetáneos.

Las letras en ese siglo, con H. P. Lovecraft a la cabeza, han preservado y actualizado el interés en las bestias, trascendiendo a la literatura juvenil en que han tenido una cabida notoria. El ámbito hispánico tampoco ha sido ajeno a los insólitos monstruos e imaginarias bestias, algunas incluso recreando el formato de la colección, como puede apreciarse en Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Pablo Neruda, todos ellos fuentes de influencia para Quiñones, o Javier Tomeo, desembocando en la literatura del xxi con Cecilia Eudave o Laura Gallego, por mencionar solo unos pocos casos.

Dejando de lado su también cuantiosa obra realista, el gusto por lo fantástico de Quiñones, heredero de esta genealogía del bestiario y de la narrativa latinoamericana, tanto de los cronistas del Nuevo Mundo como del *pre-boom* y el *boom*, debe unirse al componente popular propio de los enclaves costeros, donde la tradición oral de monstruos, sirenas, animales desmedidos y, más en general, de la superchería (Bernal Romero, 2012: 91) son mantillo para el florecimiento de la literatura no mimética. En el caso concreto del escritor de Chiclana, su narrativa, sobre todo los relatos y algunas novelas breves, alternan entre el realismo y la literatura fantástica o, como poco, fuera de lo común. Es a lo que Luque de Diego designa como «lo cotidiano prodigioso» (2004: 55) y lo «extraordinario» para Pérez-Bustamante Mourier (2002: 155), quien no cifra con arbitrariedad en este término el «concepto que sirve para unificar la praxis narrativa de Quiñones» (1998: 175). En esos textos no miméticos comparece esa mezcla de tradición oral andaluza con una impronta de cuño latinoamericano (con Borges como estandarte, seguido por los escritores del *boom*, en especial Cortázar, como es palpable en *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania*, 1989), que dan pie a una creación fantástica que ha gozado de

cierta recepción en los lectores de su momento, pero al que la crítica se ha aproximado de forma muy somera.

Con anterioridad a su fallecimiento en 1998, se habían realizado las primeras incursiones académicas en su obra. Será después de 1999 cuando lleguen las compilaciones de artículos y ediciones póstumas, las biografías, el doble número monográfico de la revista *Draco* (1999), los volúmenes colectivos *Fernando Quiñones. Crónicas del cristal y la llama* (2002) y *Si yo les contara... Estudios sobre Fernando Quiñones* (2020), el catálogo *Las mil noches de Fernando Quiñones* (2018), la monografía *Caballero Bonald y Quiñones: viaje literario por Andalucía* (2016), varias tesis doctorales, múltiples artículos de revista científica y capítulos de libro, así como un gran número de semblanzas. Todo ello sin contar la bibliografía centrada en su poesía y, menos cuantiosa, en su teatro, epistolario, vida cultural o su faceta periodística. Dentro de estos precedentes, las menciones al componente fantástico de la obra de Quiñones son escasas. Exceptuando los análisis de Cordero Sánchez (2016a y 2016b), García Argüez (1999) y Pérez-Bustamante Mourier (1997 y 2002), la exploración de la narrativa fantástica de Quiñones está aún pendiente. La empresa es grande y no puede abarcarse en un único texto, como es este caso, pero las páginas que siguen sí buscan profundizar en este aspecto que puede dar notables frutos en el futuro y contribuir a entender mejor la todavía no muy conocida, aunque cada vez más, situación en España de la literatura no mimética durante el Franquismo y el último cuarto del siglo xx, a pesar del creciente interés.

Se seleccionan para el análisis, por consiguiente, aquellos relatos breves de Quiñones en los que el lector se topa con criaturas marinas no miméticas, desde un lenguado gigante en «Todo un verano para el padre Alfonso» (*El coro a dos voces*, 1997), hasta una tortuga marina portadora de una epidemia en el «Sueño de la muerte» (*Del libro de los sueños*, 2009), pasando por los peces creadores de vino que dan nombre al relato «*Cubalix*» (*El viejo país*, 1978) y el hombre-pez que consuma su transformación para ser libre en «Otro semi-dió» (*La guerra, el mar y otros excesos*, 1966). Monstruos todos ellos, a su manera, que participan del significado etimológico compartido con el verbo *mostrar* (Messias, 2020: 60-61), pues todos ellos están subordinados a la muestra del interior de quienes los rodean: los deseos de libertad de Juan Pradonuevo y el padre Alfonso, también el temor de este último, la avaricia del capital que busca explotar a los *Cubalix* y el desasosiego ante la enfermedad y la muerte que porta la tortuga gigante.

Además de la bibliografía previa mencionada, el análisis se apoya en estudios sobre las bestias literarias y la ecología en las letras, en especial Ber-

ger (2001) y Messias (2020); también en textos ya clásicos sobre lo fantástico como los de Campra (2001), Casas (2018), Todorov (2001), Roas (2019), así como el concepto freudiano de ominoso (1981). Todo ello con el fin de exponer cómo Quiñones otorga al monstruo un valor trascendental más allá de la atracción por lo fuera de lo común e irreal, convirtiéndolo por un lado en una herramienta de pensamiento y, por otro, vindicándolo como ser benigno y libérrimo, parte del mundo acuático que a través de la literatura se anima a preservar.

2. EL HOMBRE-PEZ Y LA LIBERTAD

Para encontrar al primero de los monstruos marinos de la narrativa quiñonesca es preciso retrotraerse a los 60, década crucial para Quiñones en el cultivo de la narrativa fantástica, que inaugura con la publicación de *Cinco historias del vino* (1960), donde aparece su primer relato no mimético, «Muerte de un semidiós». En 1963, con motivo del primer viaje de Borges a España tras la Guerra Civil, el escritor de Chiclana firma una poco usual defensa, por la fecha y el entorno literario (Cordero Sánchez, 2016a: 181), del género fantástico (Vilches, 2008: 169), donde se entrevé la influencia del autor de *Manual de zoología fantástica* (1957). Introdutor del ciego de Buenos Aires en España según Umbral (1995: 217), Quiñones reseñó en su momento para *Cuadernos Hispanoamericanos* una de las primeras obras de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (1957). Fue, además, no émulo, pero sí «(l)ector fidelísimo (...) como pocos en la vasta legión de seguidores de Borges» (Luque de Diego, 2004: 14) y volverá a defender la literatura no mimética en el prólogo a su colección de relatos *La guerra, el mar y otros excesos* (1966). Tres textos que, debe decirse, convendría que futuras investigaciones reubiquen dentro de la literatura fantástica durante la dictadura.

A dicho volumen de narrativa breve no realista pertenece «Otro semidiós», la primera de las criaturas marinas que aparece en un cuento de Quiñones. Dentro de la diversidad que hay en su obra, esta colección ya marca una pauta común. No se trata de monstruos marinos feroces y amenazantes como las sirenas del mundo antiguo, el *kraken* o el leviatán, con los que solo comparte la ruptura de la norma. En otras palabras, reelaborando a Foucault, trasgreden y subvierten lo natural (Roas, 2019: 30), sin ser una amenaza física, como los casos mencionados. Desde el punto de vista literario, estarían más bien «en la tradición de algunas piezas de Borges, Cunqueiro, Perucho, e incluso

Javier Tomeo» (Valls, 2020: 128), y son pasados por la estética de Quiñones, en cuya narrativa lo normal tiende a lo extremo de tal modo que lo normal y lo anormal no se construyen como opuestos, sino como zonas en contacto separadas por una tenue frontera. Tendencia a lo extraordinario que se enmarca dentro de lo popular (Pérez-Bustamante Mourier, 1998: 176), en concreto, lo popular andaluz que Quiñones reelabora por escrito desde el folklore oral (Cordero Sánchez, 2016a: 182).

«Otro semidiós» se abre con una cita de Roger Caillois, uno de los grandes teóricos de lo fantástico del pasado siglo, sobre la transversalidad de la naturaleza. Advierte y guía al lector sobre cómo penetrar en una historia que comienza de forma explícita: «Desde años atrás, Juan Pradonuevo debió advertir que continuaba perteneciendo al reino de la tierra pero que ya le estaba negado eludir el del agua» (2003: 302). Como se infiere con facilidad, Juan Pradonuevo acabará convertido en un hombre-pepe, muy habitual en el folklore oral andaluz. Como se anticipó, la obra extraordinaria de Quiñones «entronca con (una) sensibilidad popular (tan gustosa de lo anómalo y las situaciones-límite)» (Pérez-Bustamante Mourier, 1998: 176) y «excede en mucho el racionalismo que va implícito en el realismo» (Pérez-Bustamante Mourier, 2002: 153). No solo se distancia de los cánones realistas, sino que se categoriza de lleno en la definición de lo fantástico de Todorov como «vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural» (2001: 48), y en la concepción de monstruo que propone Casas basándose en la naturaleza impura de este al fundir dos condiciones dispares, la humana y la del pez (2018: 8). La condición de impureza es, de igual manera, intrínseca al pez, símbolo asociado al agua donde vive (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 823), lo que no hace sino reforzar su visión próxima a lo monstruoso.

El rechazo que genera dicha impuridad es la que mueve a las mujeres piadosas del pueblo de Juan Pradonuevo a recurrir al culto religioso, casi como si de una ceremonia de desagravio por la subversión de lo natural se tratase. Vivo ejemplo del miedo que el hombre-pepe provoca entre las personas biempensantes por su capacidad de suprimir las normas de la realidad, al que Roas denomina «miedo metafísico» ante dicha suspensión de lo real (2019: 33). En la narración, esta reacción se pone al servicio de la crítica de la corteidad de miras e ignorancia del cristianismo fundamentalista y de la denuncia de la religión como mera superchería que avala sus propios mitos por poco realistas que sean, pero que no concibe la superación de los límites de lo real fuera de los mismos, o, como en el caso del hombre-pepe, los comparte. El don

de la ubicuidad de numerosos santos y personajes bíblicos sería un ejemplo claro de esto. «Pero ya se sabe que este tipo de mujeres tiende a adjudicar a Satanás todo lo que no entiende y tal como si no pudiera contarse con la acción de un Dios transformador, alquimista, ensayante» (2003: 302), detalla el narrador. De alguna manera, abunda en el tema de la libertad en torno al que se articula este cuento, o más en específico en la falta de libertad que achaca a la religión y que se retomará en «Todo un verano para el padre Alfonso».

El protagonista pasa por una transformación paulatina (2003: 307-308), hasta que se le divisa en la playa convertido por completo en hombre-pep: «En rigor, no puede hablarse de metamorfosis alguna, sino más bien de una transformación o mejor aún, de una “adaptación al medio”» (2003: 309). Las reiteradas alusiones metaliterarias a la posibilidad de hacer un libro (2003: 308), o de recoger las historias orales (2003: 309), sirven como justificación para describir al hombre-pep no como una sirena o un tritón (2003: 309), sino como un lenguado hibridado con el recuerdo de alguna forma humana: «En resumen, aquel pep parecía incluir a Juan en su cuerpo *si su cara no hubiera sido la de Juan*» (2003: 309, cursiva en el original).

Subraya así la naturaleza impura a que aludía Casas al mismo tiempo que lo ubica en las coordenadas de lo ominoso freudiano. El espanto y angustia mezclado con lo familiar (Freud, 1981: 2483-2484), en suma, lo ominoso, se convierte en el sentimiento dominante entre los convecinos del que otrora fue Juan: «lo que más aterró a la gente fue sentirse, de todos modos, familiar y emocionalmente próxima a aquello, ligada en parte todavía al hombre-pep: reconocerlo como a Juan Pradobueno» (2003: 310). Un espanto que también debe leerse en clave ecologista como evidencia del asombro que genera el animal en una sociedad de la que ha sido desterrado y cuya presencia se torna incómoda:

Hasta el siglo XIX, el antropomorfismo formaba parte integrante de la relación entre el hombre y el animal; constituía una expresión de su proximidad; era la huella de un uso ininterrumpido de la metáfora animal. Pero en estos dos últimos siglos, los animales progresivamente han desaparecido. Hoy, vivimos sin ellos, y en esta nueva soledad, el antropomorfismo nos coloca, por partida doble, en una situación inc(ó)moda (Berger, 2001: IV).

La conciencia ecologista del autor, otro de los campos sobre los que queda mucho que descubrir, aunque no cobrará toda su dimensión hasta los 80, se filtra en estos relatos y muestra unos primeros síntomas literarios que anticipan el paso de su respeto por la naturaleza a un posterior compromiso ambien-

talista.¹ Aunque es materia para otro estudio, ese ecologismo, de la mano con una cierta concepción antimecanicista del autor que permea su obra, se traduce en cierta añoranza por un pasado casi arcádico mucho más simple y menos industrializado, ergo menos contaminado y en mayor sintonía con la naturaleza. En este cuento concreto, dicha conciencia se plasma en el panteísmo de fondo, en la comunión del mar y la tierra como un todo unido. Es decir, se trata de un ecosistema que invita al cuidado de la tierra y el mar, dada su relación circular con la humanidad. El hombre se alimenta de y huelga en ambos, es recreo y fuente de vida, de ahí que sea preciso su cuidado.

En la misma línea autorreferencial, «Otro semidiós» se hace eco de la vocación libertaria del escritor. El mar como símbolo de libertad se aplica de forma metonímica al hombre-pepe, que según explica un testigo: «el ser parecía sentirse infinitamente liberado» (310). Puede pensarse en una lectura política por la fecha de publicación, pero que bien puede convivir con un concepto mayor de libertad que atraviesa la obra de Quiñones asentado en el libre albedrío y en la posibilidad de la vivencia insubordinada e independiente.

3. UN SACERDOTE Y UN LENGUADO ATRAPADOS

La libertad vuelve a ser tema central en «Todo un verano para el padre Alfonso», y de nuevo con relación a un pez y una ruptura con la realidad. Treinta años separan la publicación de ambos relatos. Entre medias, varios libros de relatos y novelas, amén de la poesía y otra obra, donde con intermitencia han comparecido lo fantástico y, con más asiduidad, lo extraordinario. Junto a este, en *El coro a dos voces* aparece con renovadas fuerzas lo fantástico, como en buena parte de la producción póstuma: *Del libro de los sueños* (2009) y *Los ojos del tiempo* (2006). Tal como explica Cordero Sánchez, en esta novela en relatos lo fantástico se dispara construyendo un volumen que no solo es «a dos voces» por mezclar voces cultas y populares, también es dicotómico por alternar lo fantástico y lo real (2016a: 184).

1 Cabe recordar que dos años después de la publicación de esta colección de relatos, Quiñones da a la imprenta el primero de sus poemarios de la serie «Crónicas», *Las crónicas de mar y tierra* (1968). Uno de los dos largos poemas que componen el libro, «Del atalayero», se centra en las vivencias de los balleneros asturianos. Si bien es cierto que incorpora al poema una cita que describe a la ballena como «pez (...) monstruoso» (1998: 27, cursiva en el original) y que el poema no trata al cetáceo desde un prisma fantástico, es muestra clara de la admiración general por los animales y, en particular, por las criaturas marinas. En el caso de la ballena, esta se presenta como alimento de la comunidad, como don que la naturaleza entrega para el sustento de los hombres, de manera similar a la lectura que se propone de «Otro semidiós».

En este relato se desarrolla la historia del padre Alfonso, párroco de iglesia en Contreras, trasposición de Chiclana, que descubre en los sótanos del templo un lenguado gigante atrapado, al cual decide liberar. A lo largo de la narración se intercalan otras historias, al modo cervantino, unas referentes al sacerdote, otras al pueblo. Alguna de ellas se caracteriza por la presencia de esos casos extremos y extravagantes como las prácticas sexuales de bestialismo del torero Luis el Bienplanta (2003: 564-565) o la muerte por indigestión del Sobrao (2003: 566-567). El eje central de la narración se centra en el cura y el gigantesco pez que mora en el subsuelo de su iglesia, un pez que por su tamaño trasgrede los límites entre el orden real y fantástico de manera irreconciliable y cuya trasgresión, a la postre, no reintegrará el equilibrio de manera necesaria ni completa (Campra, 2001: 181).

El cuento entra en el juego metaliterario, como ya hizo en el precedente, en este caso planteando la historia como un testimonio fidedigno que parte de hechos verídicos, aunque reconocidamente literaturizado. Así lo confirma Rodríguez (2016), que no solo insiste en que Contreras es la trasposición de Chiclana, sino que el padre Alfonso tiene un correlato real en el sacerdote Fernando Salado Olmedo. Este es un juego con las cartas bocarriba, pues abre con una digresión que puede considerarse metaliteraria. Para el narrador, la posguerra fue poco dada a leyendas, lo cual parece un juicio sobre el éxito del realismo de posguerra y, más en concreto, sobre el poco espacio que dejó en las tendencias literarias dominantes del momento, al menos en las más canónicas, a lo fantástico. Se aprovecha para reivindicar una línea genealógica, con la que puede presumirse que se identifica el autor, que viene de las historias legendarias anteriores a la guerra con las que comparte la mezcla entre lo fantástico y lo extraño, sin alejarse mucho de los márgenes de lo real: «Extraordinarias casi siempre (las historias legendarias anteriores a la guerra civil) aquellas historias, y casi siempre truculentas, ciertos rasgos fantásticos de algunas no fueron, sin embargo, tan imaginarios y fantásticos como podría suponerse, y en cambio debemos dar por verdadera una porción de situaciones, personajes y asuntos» (2003: 557).

El personaje del padre Alfonso que da título al relato se construye como la figura de un libertador. Acabó al cargo de un ñandú, capricho del protector económico de la parroquia, que deja escapar. También se mencionan los sucesos de Casas Viejas, dando a entender que oculta y cuida de un supuesto huído de la masacre hasta que puede valerse por sí mismo y fugarse una vez repuesto. Es con la aparición del pez gigante cuando su faceta de liberador llega al apogeo, la cual no solo sirve como alegato de la independencia, sino como

una forma de crítica a la religión. La fecha en que se sitúa el relato, verano de 1933, en plena II República, llena de sentido esta crítica: un periodo de defensa del laicismo y de los valores democráticos que pronto se verían usurpados por el alzamiento militar y las subsiguientes guerra civil y dictadura.

El sacerdote comienza escuchando burbujeos y ruidos bajo el altar mayor, detonantes de la investigación en los sótanos de su propia iglesia. Allí encuentra una gruta donde la inquisición realizaba sus interrogatorios, en un velado guiño crítico a un tipo de monstruosidad bien distinto al que está a punto de encontrar, el de la maldad entre los hombres por motivos religiosos. En las aguas marinas que llegan a la caverna, el cura descubre un ser *criptozoológico*, un lenguado gigante de tres metros atrapado, de nuevo en tensión entre lo familiar y lo imposible, es decir, ominoso: «Discurrió el cura que, contra lo que en principio pudiera pensarse, el hecho de pertenecer a una especie tan reconocible, quizá no aliviaba sino que, al revés, agravaba la monstruosidad del animal» (2003: 563). Este ser desproporcionado, alejado del simbolismo cristológico y bautismal del pez (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 825), lo desvela el propio narrador, no es un recurso fantástico que busque asombrar, sino una alegoría de las dudas vitales y de vocación del sacerdote y sus deseos de libertad (2003: 563). Por ello, el monstruo no genera el rechazo esperable en estas criaturas, sino que el páter siente atracción, una seducción, podría decirse, de una libertad que le llama. Si, como dice Casas (2018: 12), en el doble, el vampiro o el hombre lobo «proyectamos nuestros miedos, pero también nuestros deseos», del mismo modo el padre Alfonso proyecta en el lenguado la mezcla de deseo y miedo por la libertad.

Por esta misma línea transcurre la interpretación de Pozuelo Yvancos, para quien «donde se cruzan el verismo y lo fantástico es en la capacidad simbólica que ese pez tiene de la propia libertad del cura, atenaza para las creencias que tapiaban sus íntimos y soterrados deseos». Y concluye: «El padre Alfonso tiene bajo sí, amordazados, no solo los instintos individuales de su pasión y la fuerza de su pensamiento, sino por lo mismo los tiene el país entero, con el monstruo escondido de sus atavismos y supersticiones, que necesitarían también verse liberados» (2002: 59).

Las restricciones religiosas y las que emanan de sus supercherías, enmarcadas de manera harto adecuada en una sala de tortura inquisitorial, son así la cortapisa a la que se enfrenta el sacerdote. Prosigue de este modo el narrador: «el cura sintió o comprobó que las posibles y turbias identificaciones populares del lenguado con el Diablo tampoco dejaban de hacer presa en sus atavismos más retrógrados, nunca dominados del todo e incompatibles, tam-

bién del todo, con sus crecientes ideas de progreso» (2003: 567). De aquí se desprende que el monstruo pone al padre Alfonso ante el espejo, desvelando la parte de monstruo que el propio sacerdote alberga, que no es otra que la rémora del atavismo dada por la educación formal y religiosa, frente a los deseos de abrazar la modernidad representada en esas ideas de progreso. Por tanto, al convertirse en libertador del animal se convierte al mismo tiempo en «libertador también de sí mismo, de miedos, inseguridades, de atrasos suyos de toda la vida» (2003: 570). Los esfuerzos del padre culminan en la liberación del lenguado gigante con la esperanza de que pese a las adversidades alcance el mar. Tal como en el modelo de la parábola bíblica, pese a los muchos peligros y dificultades, lo propio del pez es culminar la libertad en alta mar.

Este desenlace tras la ruptura de los límites naturales no trae, parafraseando una vez más a Campra, una restitución completa del equilibrio (2001: 181). Para el padre Alfonso supone la toma de conciencia de sus carencias y miedos, y la huella del pez en su vida será pues indeleble. Un cambio que, a diferencia de lo visto en «Otro semidiós», permanece circunscrito a lo personal. Frente al rechazo que genera Juan Pradonuevo como monstruo que acaba siendo, el padre Alfonso decide no decir nada porque ese pez, con su grandiosa monstruosidad, es, tomando los términos de Roas (2019: 33), un ser inexplicable, incomprensible y por tanto inaceptable; como tal, sobre lo no aceptable, se cierne la (auto)censura, el silencio, redundando en el propio tabú que supone la libertad del individuo.

4. UN BESTIARIO CON CRÍTICA SOCIOECONÓMICA

Si la religión puede suponer un lastre a la libertad, la esclavitud del dinero se ha probado como una de las grandes perversiones desde el siglo xx hasta el presente. *El viejo país* se publica en 1978, año en que España está en plena transición a la democracia y consolidación del sistema mercantil capitalista iniciado en el tardofranquismo. En esta colección de cuentos se incluye «*Cubalix*», que bien puede leerse como un ejercicio de literatura fantástica y homenaje al vino algo banal, pero que esconde una reflexión sobre ese sistema económico que se está afianzando.

En cuanto a su estirpe literaria, aunque está dedicado a Rafael Sánchez Ferlosio, Valls lo vincula con Borges, Cunqueiro o Tomeo (2020: 128). Se aprecia también el ascendente cada vez mayor de Cortázar y sus bestias que llaman a la otredad (Vázquez Recio, 2004: 119 y 121), tal vez a uno de sus seres

acuáticos más famosos: «Axolotl» (*Final del juego*, 1956). Más en general, participa también de la literatura del *boom*, el realismo mágico y lo real maravilloso, no solo por la falta de problematización de los aspectos fantásticos, sino en especial por la voluntad de huida y búsqueda de refugio en lo raro y fantástico (Fernández, 2001: 292).

En este cuento esa huida se concreta en el «rechazo internalizado del positivismo capitalista, la destrucción natural y (...) el sentimiento de nostalgia hacia el pasado arcádico de su infancia y juventud (que no hacia el Franquismo)» (Cordero Sánchez, 2016a: 188). «*Cubalix*» enfrenta la tradición ancestral de la elaboración de vinos finos y sus lazos con la naturaleza a la explotación capitalista. Se incide en este relato en el antimecanicismo del Quiñones escritor empírico, que coincide con Berger en el miedo al abuso de la tecnología como origen del divorcio del hombre y la naturaleza (2001: V), que alcanza su apogeo con la economía de mercado en el siglo xx (2001: II). Volver los ojos a la naturaleza, reivindicarla, conlleva criticar dicho sistema económico y mercantil en un gesto que no es solo una denuncia, sino una llamada a revertir ese proceso. De hecho, son peces que tienen más de fantásticos que de monstruosos. A diferencia del lenguado gigante, no generan repulsión o miedo, sino que llevan a cabo una labor fructuosa, maximizar las virtudes del vino y convertirlo en una *delicatessen*. Este carácter positivo desplaza el sentimiento de repulsión hacia el mercadeo que las grandes compañías vinícolas que, en el Jerez y las áreas aledañas de los años 70, se encontraban en medio de un proceso de expansión e inversión internacional comenzado años atrás.

Recupera la cita inicial de Caillois sobre la transversalidad de la naturaleza para describir, en una narración esta vez sí próxima al bestiario, a los peces *Cubalix*, respetando la tipografía del original, también conocidos como «pollos». Estos son unos peces autóctonos de Contreras-Chiclana que se añaden en un delicado proceso al vino fino para obtener un sabor singular. Con una técnica entre cervantina y borgeana, se intenta dar un viso de realidad a estas criaturas apelando a supuestos informes, la mayoría firmados por autores ficticios, otros reales como Plinio el Viejo. Llegan a incluirse, incluso, notas a pie de página, como si fuera un informe o texto científico, si bien cargado de ironía, convirtiendo al narrador en un trilerero que distrae al lector con dos bolas a la vez, la de la lectura fantástica de la cita de Caillois y la de la supuestamente realista del informe y las fuentes:

Los textos sobre *Cubalix* son pocos y desatentos. Una vez al año, el recóndito ser mencionado ya por Plinio El Viejo, citado sin detenimiento por Rakowitz y es-

tudiado a medias por Sánchez Delclaux, tiene asegurados los servicios de imprenta: en la revista *Feria de Contreras*, que para la de San Antonio edita el ayuntamiento del pueblo, nunca falta un artículo, o al menos una alusión, a la gloria zoológica indígena. El último de esos escritos, aparecido en el anuario ferial del 75, se debe en proporción indiscernible al ardiente contreranismo y al limpio arrojío literario del practicante local Francisco Sanjuán Muñoz, joven animoso que entre hipos semánticos, desplantes líricos y andaluzadas —las Vírgenes, muchachas o playas andaluzas son las más hermosas de la Tierra, más briosos sus caballos, más brillante su sol, etc.— proporciona, con todo, algún pequeño dato nuevo sobre aquella criatura marina. Previsiblemente, el guiso literal de Sanjuán Muñoz reiterara la contrerana soberbia por la bestezuela que escogió al pueblo en exclusiva para lucir su increíble capacidad de adaptación (2003: 456-457).

En la misma línea realista, se narra la pesca del *Cubalix*, en un tono neocostumbrista, que se mezcla en una estética posmodernista con la propia naturaleza fantástica del pez, que se confirma extraña, pero de la que no se niega su realidad en la diégesis. El cuento se completa con la queja a los desmanes de los bodegueros, la dimensión promocional y mercadotécnica de los vinos, incluyendo la explotación del tipismo de lo andaluz, y el dominio extranjero, como se desprende del discurso que contra ellos se hace en la segunda parte del relato:

En 1947, los Colones andaluces del Nuevo Mundo Publicitario, aconsejaron suprimir la foto del animal en la etiqueta de las botellas. Desautorizaron también cualquier otro dato gráfico o literal referente al «Pollo», aduciendo que todos podían perjudicar su venta, y los técnicos así lo confirmaron. Por el momento, los bodegueros de la especialidad aceptaron de mala gana estas medidas, para reaccionar pronto contra ellas. (...). Por fin, viticultores y anunciadores llegaron a un acuerdo: mantener el uso gráfico de *Cubalix* aunque en capituladora caricatura. Una vez más, el señor Walt Disney suministró el punto de partida, y la silueta de la caricatura arcana, con una sonrisa convencional en un rostro de evidente cigarra, ojos mejorados por largas pestañas, copa en actitud de brindis y adecuados sombrero andaluz y guitarra, decora hoy el producto y vibra en la noche salinera, delineado por el neón en la esquina de la Alameda y la calle terriza (sic), paralela al riacho fangoso, que conduce al cine de verano y a la primera bodega de *Cubalix*, la de Antúnez e Hijos (2003: 458).

Otra muestra se encuentra en la irónica nomenclatura que un supuesto escritor socialista de la capital propuso como nombre científico de estos peces: *Byadombornex decadens* (457), juntando los apellidos de las archiconocidas familias bodegueras, Byass y Osborne, junto con la decadencia, dando a enten-

der que esa nueva dimensión expansionista solo llevaría al declive del carácter tradicional de la producción vinícola. Mercantilización que tiene mucho más de monstruosa que los fantásticos *Cubalix*.²

5. OBRA PÓSTUMA: CRIATURAS DEL MAR Y LA MUERTE

Este tipo de denuncias, alegatos por la libertad y exaltación de la naturaleza ceden paso a un tratamiento distinto en la obra de los últimos años de Quiñones y que solo conocerán las prensas de manera póstuma, caso este de los relatos pertenecientes a *Del libro de los sueños*, título borgeano que anticipa la fuerza de lo onírico como punto de entrada de lo fantástico (Cordero Sánchez, 2016a: 187). Los peces y tortugas gigantes tienen obvio antecedente y parentesco en el lenguado gigante, pero señala Vázquez Recio con atino que el tratamiento es diferente (2009: 18), marcados en específico por el contexto de la muerte. Aunque la editora señala que no se pueden datar (2009: 14), la prominencia del tema de la muerte, la alusión al cáncer, enfermedad que padecería el autor, y las similitudes de tema y fecha con sus novelas breves póstumas, hace más que plausible proponer su datación en los últimos años de vida del escritor. Esta situación biográfica explica la conversión de estos seres marinos en criaturas aciagas, de mal fario, como si de heraldos de la muerte se tratara,³ enmarcados en una narrativa que, sostiene Cordero Sánchez, le sirven al autor empírico como vía de gestión del duelo anticipado por su propia muerte (2016b: 36).

Además del pez gigante en «Sueño de Huelva-Carruz» (2009: 62), que funciona como un aviso de pertenencia a un mundo no natural que podría interpretarse como el más allá, el que mayor presencia tiene es la tortuga gigante de «Sueño de la muerte». En él se detalla cómo es la vida tras la muerte:

2 En una línea muy similar a los *Cubalix* de crítica al mercado, pero también como una loa a la naturaleza frente al distanciamiento, expulsión, de los animales ante el progreso (Berger, 2001: V), debe leerse «El monstruo de mil pesetas» (*El coro a dos voces*), cuya moraleja plantea la ecología como una cuestión ética al cuestionar la validez del supremacismo humano. Si bien es cierto que se trata de un relato realista, motivo por el que no se profundiza en el texto, el título hace pensar en un relato fantástico en torno a un monstruo, jugando con las expectativas del lector. Sin embargo, a la postre, el monstruo se emplea para evidenciar el monstruo interno del hombre, en este caso el protagonista del relato que comete un crimen atroz y cruel contra la naturaleza al pescar innecesariamente a un pez martillo hembra embarazada (Pozuelo Yvancos, 2002: 59). Otro ejemplo de defensa ecologista que va de la mano con la crítica al capital y el mercado. Lo lustroso y grande de la pieza no tiene un correlato proporcional en la venta, por la que solo obtienen las escasas mil pesetas del título (2003: 660), sirviendo una vez más la criatura marina, despojada de la falsa monstruosidad que advierte el título, como herramienta de denuncia.

3 Presentan de manera parecida un lado más oscuro, peligroso y a la vez misterioso los peces que atacan embarcaciones en la novela corta también póstuma *Los ojos del tiempo* (2006: 40, 55 y 135).

una suerte de espacio celestial trascendente como un gran hotel de habitaciones individuales con vistas al mar y atendido por unas peculiares monjas con cara de «carne normal, como de mejilla, (que) se extiende, lisa, por todo el óvalo frontal de su cabeza; enmarcado por las tocas, y su voz le sale como del cuello», que por supuesto no problematiza el narrador, que comenta: «nada de ello te espantó, y ni siquiera te extrañó nunca» (2009: 67). Por tanto, un espacio no mimético que se trata desde la convencionalidad.

El narrador informa de que muchos de los difuntos que moran ese lugar fallecieron a causa de una epidemia traída por tortugas gigantes, elección irónica si se tiene en cuenta que las tortugas son, por su larga vida, símbolo de longevidad (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 1007):

de ella (la monja cuidadora) salió decirte que ya han descubierto cómo se produce la epidemia que viene postrando en la ciudad a vivos y muertos, entre altas fiebres y temibles dolores de cabeza: su portadora es una raza de grandes tortugas marinas que traen la enfermedad en una especie de saquitos blandos y blanquecinos situados al borde exterior y delantero de la parte baja del caparazón (2009: 65).

Al final del cuento, el narrador se encuentra en la terraza de su pabellón un ejemplar así, dando a entender que ha sido víctima de esa misma pandemia. No interesa en esta tortuga la monstruosidad por el tamaño desmedido, por otra parte justificable al estar inscrita en un escenario onírico, sino la que adquiere como portadora de la muerte y que habría de hacerla temible. Retomando las ideas de Casas (2018:12) y Messias (2020: 60-61) sobre el monstruo, la tortuga gigante proyecta el miedo a una muerte en que está sumido el narrador y que Quiñones presentía próxima, cargándola de una significación adicional funesta que no está presente en los casos anteriores.

6. CONCLUSIONES

La presencia de animales incluso en la obra póstuma de Quiñones no hace sino evidenciar que esta es continua en su narrativa desde los comienzos, teniendo especial relevancia los marinos, en los que estas páginas se han centrado. La representación de otro tipo de animales, y la profundización en estos también, se antoja una labor pendiente que merecería un estudio más detallado, muy en especial teniendo en cuenta sus vínculos con la ecología, que bien podría plantearse desde postulados ecocríticos.

De todos ellos, destacando los marinos como se ha visto, muchos participan del componente fantástico que caracteriza la narrativa de Quiñones. Pasan a la narración de diferentes maneras y conforman una colección que sin tener que ver de pleno, sí recuerda los conocidos bestiarios. Estas bestias marinas, todas desproporcionadas de tamaño (pequeños los *Cubalix*, gigantes los demás), sirven a un propósito. Los propios *Cubalix* para la crítica al capitalismo y al tipismo. Los demás de su obra, con excepción de la póstuma, como paralelismo con la libertad. En los cuentos publicados tras su muerte, como criaturas más oscuras relacionadas con el fin de la vida y el más allá. Para concluir, unos monstruos marinos que llevan a la reflexión ante la vida, la muerte y la naturaleza no del animal, sino del humano.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, John (2001): «¿Por qué mirar a los animales?», *El jarocho verde*, núm. 13-14 (Suplemento), pp. I-X.
- BERNAL ROMERO, Manuel (2012): «Superstición, magia y esoterismo en la narrativa de Caballero Bonald», *Étimos*, núm. I, pp. 90-102.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: isotopía de una trasgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-191.
- CASAS, Ana (2018): «Prólogo», en Ana Casas y David Roas (eds.), *Las mil caras del monstruo*, Eolas, León, pp. 7-18.
- CHEVALIER, Jean (dir.), y Alain GHEERBRANT (colab.) (1988): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- CORDERO SÁNCHEZ, Luis Pascual (2016a): *Caballero Bonald y Quiñones: viaje literario por Andalucía*, Verbum, Madrid.
- (2016b): «Franz Schubert y Miguel Pantalón ante la muerte en dos relatos de Fernando Quiñones», *Cauce*, núm. 39, pp. 33-48.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2001): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 283-300.
- FREUD, Sigmund (1981): «Lo siniestro», en *Obras completas. III*, rev. Jacobo Numhauser Tognola, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 2483-2505.
- GARCÍA ARGÜEZ, Miguel A. (1999): «Realismo e irrealidad en *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania*», *Draco*, núm. 8-9, pp. 147-156.
- JURADO MORALES, José, Alberto ROMERO FERRER y Nieves VÁZQUEZ RECIO (coords.) (2020): *Si yo les contara. Estudios sobre Fernando Quiñones*, Trea, Gijón.
- LUQUE DE DIEGO, Alejandro (2004): *Palabras mayores: Borges-Quiñones, 25 años de amistad*, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Cádiz.
- MESSIAS, Adriano (2020): *Todos los monstruos de la tierra. Bestiarios del cine y la literatura*, trad. José Luis Sansáns, Punto de Vista, Madrid.

- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (1998): «Construcción, género y sentido en *El coro a dos voces* (1997), de Fernando Quiñones», *Salina*, núm. 12, pp. 167-184.
- (ed.) (2002): *Fernando Quiñones. Crónicas del cristal y la llama*, Fundación Fernando Quiñones, Chiclana de la Frontera.
- (2002): «Tusitala (en torno a los relatos breves de Fernando Quiñones)», en Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (ed.), *Fernando Quiñones. Crónicas del cristal y la llama*, Fundación Fernando Quiñones, Chiclana de la Frontera, pp. 137-174.
- POZUELO YVANCOS, José María (2002): «Fernando Quiñones ante el espejo. *Coro a dos voces* (1997)», *Campo de Agramante*, núm. 2, pp. 51-61.
- QUIÑONES, Fernando (1998): *Libro de las crónicas*, Hiperión y Oba, Madrid y Jimena de Frontera.
- (2003): *Tusitala. Cuentos completos*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2006): *Los ojos del tiempo. Culpable o El ala de la sombra*, Alianza, Madrid.
- (2009): *Del libro de los sueños*, Algaida, Sevilla.
- ROAS, David (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, t. LXXXI, núm. 161, pp. 29-56. < <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002> >
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2016): «La “fantástica” Chiclana de Quiñones», en *Diario de Cádiz*, 2016, disponible en <https://www.diariodecadiz.es/opinion/articulos/fantastica-Chiclana-Quinones_0_1001300173.html> [30/04/2022].
- ROMERO FERRER, Alberto, José JURADO MORALES y Nieves VÁZQUEZ RECIO (eds.) (2018): *Las mil noches de Fernando Quiñones*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.
- TODOROV, Tzvetan (2001): «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 47-64.
- UMBRAL, Francisco (1995): *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Planeta, Barcelona.
- VALLS, Fernando (2020): «Fuego y nieve en los cuentos de Fernando Quiñones», en José Jurado Morales, Alberto Romero Ferrer y Nieves Vázquez Recio (coords.), *Si yo les contara. Estudios sobre Fernando Quiñones*, Trea, Gijón, pp. 123-142.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2004): «El mejor de los ratos», *Caleta*, núm. 11, pp. 117-122.
- (2009): «Prólogo», en Fernando Quiñones, *Del libro de los sueños*, Algaida, Sevilla, pp. 13-20.
- VILCHES, Amalia (2008): *Fernando Quiñones. Las crónicas del hombre*, Alianza, Madrid.