

FRANZ SCHUBERT Y MIGUEL PANTALÓN ANTE LA MUERTE EN DOS RELATOS DE FERNANDO QUIÑONES

CORDERO SÁNCHEZ, LUIS PASCUAL
THE UNIVERSITY OF SHEFFIELD (REINO UNIDO)
Teaching Fellow in Hispanic Studies
Código ORCID: 0000-0002-7466-5529
l.corderosanchez@sheffield.ac.uk

Resumen: La muerte es un tema recurrente en la literatura de Quiñones, particularmente en sus novelas y relatos. Este artículo se centrará en el empleo de la muerte y de la vida después de la muerte en su narrativa como una forma de impostura política desde dos perspectivas diferentes. En primer lugar, la plasmación de la muerte como una herramienta para desmarcarse de la noción de la muerte católica; lo que consigue poblando su obra con muertes imposibles y paranormales, fantasmas y espectros, disociando así su obra del nacionalcatolicismo y criticando al franquismo (lo cual se mostrará en el análisis de “Una salchichita para Franz”). En segundo lugar, Quiñones usó la muerte como una herramienta de crítica social y de denuncia de los abusos de la sociedad capitalista, como se desprende del relato ya citado y de “El testigo”, dos textos emparentados no solo por la muerte, sino también por dos protagonistas vinculados a la música (música del Romanticismo y el flamenco, respectivamente).

Palabras clave: Fernando Quiñones, muerte, vida después de la muerte, zombi, catolicismo, capitalismo, crítica socio-política, franquismo, música, flamenco.

Abstract: Death is a recurrent topic in the literature of Quiñones, particularly in his novels and short stories. This paper will focus in the use of death and afterlife in his narrative as a form of political imposture from two different perspectives. Firstly, his portrayal of death was a tool to differentiate himself from the Catholic notion of death, which he did through peppering his work with impossible and paranormal deaths, ghosts and specters, dissociating his oeuvre from National Catholicism and criticizing Francoism (which will be proven in the analysis of “A Sausage for Franz”). Secondly, Quiñones deployed death as a tool for social critique and denouncement of the abuses of capitalist society, as in the already mentioned short-story and in “The Witness,” two texts related not only by death, but also by two protagonists linked to music (music of the Romanticism and flamenco, respectively).

Key-words: Fernando Quiñones, death, afterlife, zombie, catholicism, capitalism, socio-political critique, francoism, music, flamenco.

1. INTRODUCCIÓN

La narrativa, el teatro, incluso la poesía —en suma, la literatura— permiten la plasmación a través de la ficción de la vida de los seres humanos convertidos en personajes. No debe extrañar entonces que la muerte, clímax terminal de la vida unido inexorablemente a esta, impregne la literatura desde sus orígenes remotos hasta el presente casi tanto como la propia vida. En el caso del escritor andaluz Fernando Quiñones (1930-1998), la muerte es un tema recurrente en su narrativa, acompañado a veces por la fabulación sobre la hipotética vida después de la muerte. La alternancia entre el realismo y lo fantástico en su obra, como puso de relieve el propio autor (1999: 30), se observa igualmente en las muchas muertes narradas por el escritor. Por un lado, los asesinatos cometidos por el Juan Cantueso de *La canción del pirata* (1983) o los numerosos crímenes pasionales —empleando la terminología del momento y del mismo escritor, hoy en desuso— a lo largo de sus relatos se inscriben dentro de los dominios del realismo, aunque no pocos queden en sus márgenes por el gusto quiñoní de los casos extremos¹. Por otro, la muerte asociada a lo fantástico e incluso la vida después de la muerte aparecen en la obra de Quiñones desde un texto tan temprano como “Muerte de un semidiós” (*Cinco historias del vino*, 1960), en el que Matías Uvero muere en una bodega evaporándose al contacto con una llama, hasta los guiños a la reencarnación y su descripción de lo que aguarda tras la muerte en su obra póstuma.

El análisis que a continuación se desarrolla se centra en dos personajes, uno de inspiración histórica y otro ficcional, que tienen en común la música, como su vía de expresión artística, y la muerte. La reaparición de un Schubert moribundo en “Una salchichita para Franz” (*La guerra, el mar y otros excesos*, 1966) y la muerte en escena del cantaor Miguel Pantalón en “El testigo” (*Nos han dejado solos. Libro de los andaluces*, 1980) presentan respectivamente una muerte sobrenatural temporalmente imposible y otra realista, si bien excepcional. Ambas muertes dan pie a postular que Quiñones empleó la muerte y lo que ocurre tras esta como una herramienta de crítica social, económica y, tal vez también, política y religiosa, siendo el principal objetivo de su crítica el capitalismo voraz que comenzó a implantarse en España durante la dictadura de Franco y que continuó su imparable expansión durante el periodo democrático.

¹ En relación con la profusión de casos extraños y extremos en Quiñones, véase Cordero Sánchez (2014: 111), Luque de Diego (2004: 55) y Pérez-Bustamante Mourier (2002: 155).

El acercamiento a los textos se hace desde una perspectiva interdisciplinar, incorporando a autores del marxismo, voces próximas a la Escuela de Frankfurt y textos de los estudios de género e, incluso puntualmente, del psicoanálisis freudiano. Se apoya también en los estudios centrados en la obra de Quiñones (desde el clásico de Hernández Guerrero hasta los más recientes de Cordero Sánchez, Pérez-Bustamante Mourier o Vázquez Recio, entre otros). A través de este enfoque multidisciplinario se pretende arrojar luz sobre este aspecto: la temática mortuoria, tan poco tratada entre los críticos que se han acercado a Quiñones y que sin duda merece una exploración en profundidad más allá de la que aquí se ofrece.

2. FRANZ SCHUBERT, UN MUERTO VIVIENTE

La publicación de *La guerra, el mar y otros excesos* colocó a Quiñones dentro de la por entonces escasa nómina de cultivadores del género fantástico en España, en las líneas borgeana y cortazariana, aunque en el relato mentado anteriormente, “Muerte de un semidiós”, Luque de Diego aprecia ya el “primer coqueteo del autor con la narrativa de índole fantástica” (2004: 55) y, en el caso que nos ocupa, la primera muerte que escapa flagrantemente al realismo. No se separará ya ese componente irreal de la narrativa de Quiñones, lo que se manifestará en forma de apariciones fantasmales en *Las mil noches de Hortensia Romero* (1979), la presencia de animales monstruosos, hombres mutantes o esculturas animadas, y que culminará en *El coro a dos voces* (1997) y en su obra póstuma². Los difuntos que

² La obra póstuma de Quiñones no presenta esta tendencia a la crítica sociopolítica que sí está presente en los dos textos de los sesenta y setenta que se analizarán. No obstante, es innegable que mantiene la distancia con los cánones del catolicismo, pese a las reminiscencias de dicha religión atribuibles, como explica Hernández Guerrero, a la configuración social en torno a la religión (1985: 490); por ejemplo, la monja cuidadora en el “Sueño de la muerte” (*Del libro de los sueños*, 2009). En lugar del Cielo cristiano, Quiñones fantasea con la reencarnación, más propia de la religión hindú, en *Los ojos del tiempo* (2006), aunque es un tema que ya había tratado en los sesenta en el relato “Jasón Martínez” (*La guerra, el mar y otros excesos*). La reencarnación en esa novela lleva a Vázquez Recio a emparentarla con una concepción del mundo que trasciende la finitud y, por ende, es una escapatoria a la muerte (2006: 35), redundando por tanto en la afirmación freudiana de que “lo que sostiene el narcisismo es la idea de la inmortalidad” (Díaz Facio Lince & Ruiz Osorio, 2011: 164). El ya mencionado “Sueño de la muerte” ofrece al lector una alternativa al Cielo cristiano, unos inmensos pabellones llenos de calma parecidos a un apartotel atendidos por monjas, una de las cuales propicia un perturbador final. *Culpable o El ala de la sombra* (2006) es también una novela muy marcada por lo luctuoso y la muerte — se reflexiona abundantemente sobre esta última—, y el cáncer, enfermedad que el propio autor padeció y por la que finalmente falleció, es mencionado en *Los ojos del tiempo* y en el “Sueño de la mulata” (*Del libro de los sueños*), relatos en los que la

vuelven reaparecen con frecuencia, como García de Paredes en *El amor de Soledad Acosta* (1989) o el rey Mutamid en “La visita real” (*El coro a dos voces*). Interesa para el cometido de estas páginas el resucitado y a la vez moribundo Franz Schubert que protagoniza y da título a “Una salchichita para Franz”, recogido en esa primera colección de relatos fantásticos de 1966 y agrupado con otros dos bajo el sugerente y borgeano título “Tres inmortales”. El brevísimo resumen que da del relato Cordero Sánchez aporta una de las claves para la interpretación de la muerte como crítica sociopolítica en Quiñones: “En ‘Una salchichita para Franz’, un moribundo Franz Schubert, entre espectro y zombi, aparece junto a su supuesto amante Ranke en una discográfica donde casualmente preparan una edición de su *Sinfonía inacabada*” (2014: 112-113). Si se da por cierto que este relato entronca con la tradición literaria y cinematográfica del zombi, es muy fácil vincular el texto con dicha crítica desde tres perspectivas: política, económica y *queer*. No obstante, antes de penetrar en estas tres posibles lecturas es pertinente plantearse la naturaleza sobrehumana de estos dos personajes.

A primera vista, explicar la naturaleza de estos entes no parece tarea fácil. No en vano, la confusión es uno de los elementos claves que reaparece en los productos culturales fantásticos y góticos. En el caso de Franz Schubert y Ranke, Vázquez Recio, en un análisis más centrado en lo temporal, apunta indirectamente a su cualidad de viajeros del tiempo (2006: 47); algo de lo cual ciertamente tienen. Retomando a Cordero Sánchez, no acierta a concluir si se trata de espectros de apariencia corpórea o de zombis. Es posible concluir que las tres opciones tienen validez y que no son excluyentes. Sí se les puede etiquetar, con más rotundidad, como “muertos vivientes”, y concretamente a Franz como un muerto viviente a las puertas de una segunda muerte. Así se desprende de la aserción de Ranke de que están muertos (Quiñones, 1966: 233), pero también de la caracterización de los personajes que hace el narrador testigo en primera persona a lo largo del relato y de los adjetivos que les aplica: “fantasmón” (ibíd.: 229), “talante irreal” (ibíd.: 230), una

mujer del Nono y la mulata son respectivamente las enfermas. Las tres obras póstumas compartían carpeta y periodo de gestación en la década de los noventa —Quiñones muere en 1998—, por lo que Vázquez Recio señala adecuadamente que estas obras donde la enfermedad y la muerte están tan presentes no son sino un “un estremeedor testamento estético que estampa en sus páginas temores, esperanzas y reflexiones en torno al fin que amenaza a Quiñones, no como conjetura, sino como realidad cercana” (2006: 34). Así, desde un punto de vista psicoanalítico, la literatura se convierte para Quiñones, autor empírico, en una herramienta para gestionar el duelo anticipado de su propia muerte, para “ir inscribiendo en su vida psíquica la posibilidad tangible de la muerte” y para posibilitar “la resignificación de la historia y del tiempo que queda por vivir” (Díaz Facio Lince & Ruiz Osorio, 2011: 170-71), y, en suma, para “enfrentar el dolor por la pérdida consciente de la propia vida, de tramitar el duelo anticipado por la muerte que se anuncia” (ibíd.: 176).

voz que “parecía fuera del mundo” (ibíd.: 230), con “palidez de difunto” (ibíd.: 231) y ropajes anacrónicos, una juventud en decadencia (ibíd.: 232) y con olor a tumba (ibíd.: 234), y una apariencia “algo desenfocada o blanquecina” (ibíd.: 231) que recuerda a los aparecidos y fantasmas, pero que está en conflicto con la innegable corporalidad de los entes, de “esos dos hombres [que] parecían más en poder de la muerte que de la vida, o sea, que estaban muertos, y recordé con incredulidad, con miedo, la historia del señor Valdemar, de Poe, y otra cosa ¿de quién? leída hacía mucho, algo así como una resurrección frustrada, un trabajo torpe del buen Dios” (ibíd.: 233)³. Es precisamente esta última descripción la que ofrece la clave para incluir a los dos personajes dentro de la categoría de los muertos vivientes. Un muerto, Schubert, pues Ranke desaparece misteriosamente, que se supone reciente, pero que a juicio del policía que allí aparece lleva mucho tiempo muerto —subrayando la naturaleza de este muerto viviente que traspasa el umbral de la muerte por segunda vez.

Conviene aclarar al lector actual que no se trata de unos zombis inspirados en la literatura *pulp*, ni similares a los que en el presente abarrotan el cine, los seriales y los videojuegos, de naturaleza violenta y las más de las veces en un escenario si no distópico, sí postapocalíptico⁴. Es plausible pensar que el Quiñones literato y cinéfilo⁵ estaba en contacto y sintonía con la tradición literaria de H. P. Lovecraft o de Edgar Allan Poe —mencionado en el relato y que también influye en otras de sus páginas, como las de *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania*, 1990— y de la cinematográfica del cine sobre no muertos; no solo zombis, sino también vampiros y otros monstruos: *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Weine, 1920), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), *La caída de la casa de Usher* (Jean Epstein, 1928), etc. Cabe también la posibilidad de que por su afición al cine conociera alguna de las obras sobre zombis o muertos vivientes producidas en los años cincuenta y sesenta por directores anglosajones como Edward Cahn, Terence Fisher o Jerry Warren; incluso de que

³ Ese texto desconocido sobre la resurrección frustrada remite al epígrafe con el que se abre el relato, atribuido a L. Mathaus y que no se ha podido localizar; por lo que no es descartable que se trate de un ejemplo de la técnica borgeana habitual en Quiñones de inventar citas.

⁴ No obstante, este tipo de zombis no solo ha revitalizado el género en el presente, haciéndole ganar muchísima popularidad, sino que ha dado pie a una profusa revisión crítica del subgénero. Limitando los ejemplos a investigadores en España, los trabajos de Ferrero, Gómez Rivero, Martínez Lucena, Roas, Sánchez Trigos o Serrano Cueto dan cuenta del creciente interés en la última década.

⁵ Es sobradamente conocido que el escritor chiclanero era cinéfilo y que no solo ejerció la crítica cinematográfica en prensa (recopilada en *Celuloide al canto y otros artículos de cine*), sino que también fundó y dirigió varios años la gaditana Muestra Cinematográfica “Alcances” (faceta estudiada en las monografías y artículos de Elena Quirós Acevedo y Javier Miranda).

por sus vínculos biográficos con Italia conociera o tal vez hubiera visto *Roma contra Roma* (Giuseppe Vari, 1964), protagonizada por un ejército de fantasmas zombificados. En todo caso, estas son conjeturas que, aunque ayudan a contextualizar, requerirían una investigación más exhaustiva. Sí merece la pena bosquejar la situación de este tipo de cine en el momento de publicación de *La guerra, el mar y otros excesos*, pues no parece casual que las primeras cintas de temática zombi en las que se rastreó un subtexto de crítica política, como las de los directores John Gilling y especialmente George A. Romero⁶, sean coetáneas al libro; si bien son también películas cuyos zombis se asemejan más a la actual imagen del violento cazador de vivos, a diferencia de los quiñonescos Schubert y Ranke.

Volviendo a las tres perspectivas ya mentadas, el zombi, y en general casi todas las variantes del muerto viviente, están íntimamente ligados y suelen presentar un subtexto político, como han puesto de manifiesto muchos y variados críticos. En el caso concreto de este Franz Schubert revivido, esta lectura parece posible si se hace teniendo en consideración su publicación en el contexto histórico del franquismo, si bien en una editorial argentina —¿tal vez temiendo no pasar la censura por el contenido fantástico o el subtexto subversivo?—. No obstante, no parece enteramente adecuada. Ahora bien, sí parece más claro el uso de la zombificación, y también vampirización del compositor austríaco como un subtexto del negocio con su música y, en suma, la capitalización de su obra. Todo esto debe leerse en paralelo al devenir histórico de la dictadura de Franco en la década de los sesenta, la misma en que ve la luz el libro de relatos, en la que ya se había aplicado el Plan de Estabilización (1959) y se puso en marcha el primer Plan de Desarrollo, que dio vía libre en España al mercado capitalista y, por ende, al fenómeno consumista. Por último, al vincular el relato con el fenómeno zombi es posible plantear una tercera lectura de subversión política, más concretamente desde la perspectiva de los estudios de género y la teoría *queer*, dados los lazos que tradicionalmente se han establecido entre los monstruos y seres del entorno gótico y la otredad sexual (McCallum, 2014: 71). Nuevamente, esta lectura ha de hacerse teniendo en cuenta el año de publicación, fecha en la que todavía estaban vigentes las modificaciones franquistas a la Ley de vagos y maleantes que perseguían y reprimían al colectivo homosexual, transformada en 1970 —año futuro respecto a la publicación en que casualmente también se desarrolla la trama del relato— en la Ley de peligrosidad y rehabilitación social.

⁶ No debe extrañar la ausencia de alusiones a directores españoles. Habrá que esperar casi una década, a los años setenta, para el cultivo en España del género por Jesús Franco o Paul Naschy, entre otros.

El primer aspecto que debe ser tratado es el de la crítica política. Parece descartable la interpretación del texto según la cual Franco, ausente en el relato, manipula a la sociedad española zombificándola, como sí ocurrió en el cine alemán anterior al nazismo en el que, reelaborando a Kracauer, la sociedad era manipulada por una figura tiránica que imponía su orden, haciendo desear la tiranía sin pensar en las consecuencias (1947: 77). Por ello, siempre siguiendo a Kracauer: “*it is highly significant that during this period German imagination [...] always gravitated towards such [tyrannical] figures*” (ibíd.: 79)⁷, como por ejemplo *Nosferatu* o *Caligari*, en quien Kracauer aprecia una premonición de Hitler (ibíd.: 72)⁸. La ausencia de Franco o de alusiones que hicieran adivinar su intercesión en la zombificación de Schubert y Ranke, a la manera de los magos o hechiceros *bokor* del vudú o del científico o médico que juega con los límites entre la vida y la muerte, cancelan la posibilidad de hacer la lectura de una crítica directa a la tiranía de la dictadura franquista; no así de sus políticas económicas, como se verá en las siguientes páginas.

Con todo, estos muertos vivientes sí sirven a manera de excusa para plasmar una inquietud social y una crítica política. Al recurrir al muerto viviente, se ponen en jaque las creencias cristianas católicas que por aquel tiempo regían en España de la mano del Estado en lo que se dio en llamar nacionalcatolicismo. Además, el zombi es, como señalan Ferrero y Roas, una “versión laica” (2011: s. p.) de fantasmas, espectros y aparecidos, un paso más hacia la separación del imaginario católico. Igualmente la cita inicial atribuida a L. Mathaus plantea el trabajo imperfecto de Dios en la resurrección de Eloim; lo que hace pensar en el mismo fiasco en el caso de Schubert, negando por tanto la infalibilidad y la perfección divina. Si bien es cierto que en la obra de Quiñones se cuelan multitud de referencias religiosas —muchas dadas por la educación y el contexto sociohistórico, como ha estudiado Hernández Guerrero en *La canción del pirata* (1985: 491), pero que es extensible a otras obras quiñonescas—, no es menos cierto que en no pocas de sus obras es crítico con la institución de la Iglesia Católica (ibíd.: 482-483 y 485).

Luis Durand, narrador testigo en el relato, asegura no creer en ovnis —mencionados en el relato también— ni en extraterrestres (Quiñones, 1966: 226). Sin embargo, menciona en las primeras frases que ha creído en Dios desde hace doce años, si bien su conversión y sus motivos no son explicados y no guardan relación

⁷ “[E]s altamente significativo que durante este periodo la imaginación alemana [...] siempre gravitara en torno a tales figuras [tiránicas]”. Todas las traducciones son del autor.

⁸ Sobre las tensiones entre el significado político que propusieron por un lado, los guionistas Hans Janowitz y Carl Mayer, y por otro, el director, véase Kracauer, 1947: pp. 66-67.

clara con el incidente con Schubert y Ranke según se desprende de la narración. Tras explicar muy escuetamente su conversión en una única oración, añade no con poca ironía: “Si [Dios] lo hace bien o mal, no lo sé” (225), y así de este modo subraya de nuevo la posible no perfección divina. El seguimiento ciego de la fe, sin cuestionarlo, puede interpretarse como un guiño al adoctrinamiento religioso forzado al que fue sometida la población española tras el triunfo de los golpistas en la guerra civil, por tanto, impidiendo dar cabida en el discurso a cualquier otro evento sobrenatural que no tuviera procedencia divina. Los demás personajes que aparecen en el relato participan de la imposición de la fe, posiblemente también por el miedo al estigma social, y prefieren maquillar lo sucedido como un pedestre caso de enajenación: “Los testigos que me acompañaban [...] sostuvieron que, tanto el muerto como el desaparecido, no podían ser más que dos vagabundos pintorescos, vestidos con lo primero que encontraron y chiflados por la anemia y por el alcohol o la droga” (Quiñones, 1966: 227). El policía, arquetipo del *miles gloriosus* en uniforme gris, que corrobora la muerte de Schubert representa por su profesión al Estado de Franco, pues ante él es preferible negar lo acaecido, su visión se limita a la del cadáver y no a la del muerto viviente, y muestra patentemente su falta de cultura al no dar signos de reconocer el nombre del insigne compositor vienés. En suma, un ejemplo claro de crítica política, y también religiosa como se ha visto, que muy posiblemente no habría pasado el filtro de la censura franquista y que justifica en parte su publicación en Buenos Aires.

Si, como se ha visto, hay una cierta crítica política, aunque no contra Franco directamente, esta es mucho más obvia en el plano económico, pues hay un incontestable desdén en el narrador por el mundo empresarial y por el proceso de modernización, compartido por el propio autor⁹, pero también una crítica más implícita a la voracidad y abusos del capitalismo, precisamente a través de la zombificación

⁹ Es fácil llegar a esta conclusión con una comparación entre lo que dicen el narrador y el autor. Luis Durand comenta en el relato: “Hoy miro de lejos, con desprecio y con lástima, todos esos embrollos encaminados, como los coches, a empeñar el dinero y la vida de la gente” (Quiñones, 1966: 227). Quiñones en su discurso de investidura como *Honoris Causa* exponía una línea de pensamiento similar al expresar su “considerable desinterés en cuanto a los vaivenes de la motorizada, masificada y aturdida ‘actualidad quemante’” (1999: 30). Pese a que no puede no ser más que mera especulación, no es descartable poner en paralelo la visión negativa del mundo de la empresa — con una e mayúscula cargada de significado y connotación en el relato— de Luis Durand, llena de agobios (Quiñones: 1966: 226) y falta de escrúpulos (ibíd.: 229), con la de un Quiñones que acabó por renunciar al trabajo en el sector privado para dedicarse por entero a la literatura. Puede ser ilustrativo también para el lector saber que aunque Quiñones no militara como tal en la causa antifranquista, sí simpatizaba con esta, pues ideológicamente estaba más próximo a la izquierda, casi a la acracia, y posteriormente al andalucismo.

de Schubert. Todo ello, ya se anticipó, cobra pleno sentido en el contexto temporal del desarrollismo franquista iniciado e implantado en los sesenta —recuérdese que aunque publicado en 1966, la trama se desarrolla en un 1970 por venir— y de las primeras oleadas de consumismo en el país.

“Una salchichita para Franz” narra la extraña aparición de Franz Schubert y su acompañante y supuesto amante, Ranke, en una casa discográfica madrileña donde en 1970 se prepara una edición de su *Sinfonía incompleta* para ser “vendida como disco-regalo de las colosales promociones de Midway’s, que acababa de añadir España a su cadena multinacional de grandes almacenes” (Quiñones, 1966: 227). Pese a la sugerencia de Luis, el narrador, de emplear compositores españoles como Albéniz, Falla, Granados o Turina¹⁰, los responsables comerciales de los grandes almacenes, que obviamente no están familiarizados con esos nombres, rechazan la idea, pues el disco-regalo había tenido éxito en otros países europeos —una pequeña y nada inocente alusión al menosprecio de las identidades locales del comercio transnacional y de la incipiente globalización como hoy se entiende—. De esta manera, la sinfonía y el propio Schubert —y lo que su nombre lleva añadido como si fuera una marca comercial— son aprovechados desde el presente diegético en un proceso de vampirización, por lo que tiene de parasitario, pero también de zombificación. La corporalización de Schubert como muerto viviente moribundo —es decir, su presencia y muerte por inanición, pues confiesan tener hambre, de ahí la salchicha que da título al relato— es la denuncia a la economía capitalista y la sociedad de consumo¹¹ que estaban en proceso de implementación en la España de la época apoyándose en compañías internacionales como los ficticiales grandes almacenes Midway’s, auténticos templos laicos del consumismo. Dando por válidas las definiciones de Ferrero y Roas de que el zombi es un “ser humano que ha pedido su humanidad” y “una metáfora del ser humano corriente que ha sido infectado y manipulado” (2011: s. p.), se puede llegar a la conclusión de que Schubert se convierte en este relato en un ser infectado *post mortem* por el capitalismo; el cual le despoja de humanidad y finalmente de vida y manipula su figura y su legado no con nobles fines artísticos, sino meramente comerciales. Todo esto no hace sino acentuar la amarga ironía de que la capitalización tras su muerte ayude a generar pingües beneficios mientras que sufrió notables apuros econó-

¹⁰ Parte de la reticencia de Luis a emplear la sinfonía de Schubert no solo tiene que ver con un componente, por así decir, patriótico, sino también con la “flaca comercialidad para las masas de esa obra maestra” (Quiñones, 1966: 227), lo cual pone de manifiesto la facilidad con la que el discurso capitalista impregna la lengua de quienes trabajan bajo su sistema.

¹¹ Años más tarde, en 1978, hará Romero una crítica de índole similar con su película *Zombi*.

micos en vida (Quiñones: 1966, 236). Asimismo, más allá de la zombificación del individuo por el capital, tiene lugar también la de su propia obra. Schubert, despojado de su humanidad y capitalizado su nombre, queda al mismo nivel que su obra, despojada de su aura, de la autenticidad de su aquí y ahora, en términos de Benjamin (1936: 103), al comercializarse a escala masiva por mediación de la reproducción tecnológica y que, por lo tanto, “*it extracts sameness even from what is unique*” (ibíd.: 105)¹². De esta manera, Schubert trasciende su papel de zombi literario para convertirse junto con su obra en un muerto viviente manipulado por los intereses económicos y, más concretamente, comerciales.

En una tercera capa de interpretación, compatible con las dos anteriores, conviene reparar en la presencia del amante masculino de Schubert, el supuesto pintor Ranke y la alusión explícita a la todavía hoy debatida homosexualidad del músico de Austria:

Weissmann elenca y comenta la obra entera del hombre, pero sin olvidar sus rasgos personales, íntimos: su formación y el carácter afable, algo aniñado, su debatida homosexualidad y sus grandes agobios económicos, los ambientes bohemios de su corta vida y la amistad de aquel pintor tan necesitado como él, que fue su camarada inseparable —según Robert Froebe, algo o bastante más que camarada— y... sí... se llamaba así. Ranke (Quiñones, 1966: 236).

McCallum, en un acercamiento al gótico reciente, pero fácilmente extrapolable al relato quiñoní, señala como “[*t*]he relationship between the Gothic and the queer, in fact, is by now a well-established aspect of this very mixed literary genre” (2014: 71)¹³, que a su vez es un subgénero emparentado no solo con lo *queer* y la crítica feminista al Patriarcado, sino que también “*heeds capitalist norms of consumption and accumulation*” (74)¹⁴. Aunque etiquetar como gótico el relato de Quiñones sería excesivo, sí participa notoriamente del subgénero por la presencia de estos entes fantásticos y es uno de los elementos recurrentes en su obra —García Argüez lo identifica en *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania* (1999: 154)—. Además, zombis y homosexuales comparten la cualidad de ser seres “invertidos”, empleando la obsoleta terminología médica vigente en los siglos XIX y XX: si, desde dicha perspectiva, el homosexual sufre un problema de inversión en su sexualidad que lo desplaza fuera de la heteronormatividad, el zombi no es sino una inversión del

¹² “[E]xtrae semejanza incluso de lo que es único”.

¹³ “La relación entre el gótico y lo *queer*, de hecho, es a día de hoy un aspecto sobradamente establecido de este género tan mixto”.

¹⁴ “[P]resta atención a las normas capitalistas de consumo y acumulación”.

muerto incapaz de volver a una vida dentro de los parámetros de lo estándar; es decir, de la normatividad¹⁵. De esta manera, que los dos entes sean homosexuales y zombis los posicionaría en un espacio común: “*the liminal, the in-between, the brink*” (McCallum, 2014: 77)¹⁶; el mismo lugar al que eran condenados en la era anterior a Stonewall, situación que en España se alargará hasta los años ochenta. La mera alusión explícita al conocido como “*the love that is famous for daring not speak its name*” (Sedgwick, 1990: 67)¹⁷ no deja de ser un acto de subversión y de provocación al régimen, y por tanto una crítica a las políticas de represión de las minorías durante el franquismo y, por lo tanto, un nuevo motivo para justificar que la obra fuera publicada en Argentina y no en España para así evitar la censura. Una crítica que se une a la eminentemente política, religiosa y económica para formar un subtexto subversivo que hace de “Una salchichita para Franz” una herramienta de protesta.

3. MIGUEL PANTALÓN, DE CANTAOR GENIAL Y TEMIBLE A ÍDOLO

Casi quince años separan la publicación de “Una salchichita para Franz” y “El testigo”. Son también dos Españas muy diferentes, la de Franco y la democrática. Los temas de crítica social recurrentes en Quiñones (el desempleo, la marginalidad, la emigración y otras consecuencias negativas del proceso de industrialización) aparecen ya sin ambages y sin temor a la censura. De ahí que “El testigo” comparta con el relato anteriormente analizado la voluntad de servir como herramienta crítica al capitalismo, que no hacía sino asentarse definitivamente con el advenimiento de la democracia, a pesar de los embates de las crisis económicas, la primera crisis del petróleo y la recesión entre 1974 y 1982, que golpearon con saña la España de la transición. Franz Schubert y Miguel Pantalón, que protagoniza “El testigo”, son personajes separados por el tiempo, por su naturaleza —uno histórico y otro ficcional—, por su tratamiento literario —uno en la esfera de lo gótico

¹⁵ Para mayor detalle sobre la inversión, véase McCallum, 2014: 76-77. El final abrupto que facilita el inspector en “Una salchichita para Franz” cumpliría con una de las características que esta misma autora da para la narrativa *queer*, evitar el final convencional que permita la explicación dando paso a una conclusión difusa y anticlimática (ibíd.: 81).

¹⁶ “[L]o liminar, lo intermedio, el borde”.

¹⁷ “[E]l amor que es famoso por no atreverse a decir su nombre”.

y fantástico, otro enmarcado en un realismo cruel y extraordinario—¹⁸, pero cuyos parecidos son muy útiles para completar este análisis. Los dos personajes comparan vicisitudes vitales de penuria y pobreza, los dos son músicos geniales —uno compositor, otro cantaor de flamenco— y ambos serán objeto de una campaña de capitalización de su obra y figura tras su muerte. Con este relato, Quiñones repite la denuncia al mercadeo del arte de la música en el contexto del auge del capitalismo.

“El testigo” recibe su título del narrador en primera persona, un cantaor se infiere, que narra las vivencias en Cádiz de Miguel Pantalón, ficticio cantaor flamenco que acaba muriendo en el escenario de una caseta de la feria de El Puerto tras ejecutar un cante. El Pantalón —un inadapto a su tiempo de resabios antiguos, según describe el testigo— cuadra perfectamente con cierto cliché demoníaco y romántico del artista flamenco: de economía casi mísera, algo extravagante, personalísimo, huraño, temido por su poco temple, pero a la vez admirado por unas dotes artísticas aceptables, pero que en ocasiones alcanzan puntos climáticos de genialidad, casi de éxtasis —lo que en el mundo del flamenco suele considerarse como la arcana conexión con el duende—, sin una educación reglada, pero con una enorme cultura musical flamenca. Asimismo, como los antiguos cantaores del XIX y principios del XX, escapa a que su voz sea recogida en un disco, evitando así la pérdida de aura como anteriormente se mencionó citando a Benjamin, y pasando a ser su cante y su figura más parte de la leyenda que de la historia, en la estela de cantaores como el Planeta o el Fillo. Su voz no solo nunca será recogida en disco alguno, sino que además escapa al proceso de masificación del flamenco, bien por ser destinada a las pequeñas reuniones flamencas y a la venta al por menor, por así decir, a quienes pudieran costeárselo para juergas privadas, o bien por su abierto rechazo a una audiencia de masas y no necesariamente cabal —así se infiere de su reacción violenta en el evento que habría podido llevarlo al Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922.

Retomando el aura de Benjamin, el flamenco es, de hecho, un excelente ejemplo de pérdida de aura en una manifestación artística. El proceso evolutivo

¹⁸ Sí tiene ese componente fantástico el relato que García Tejera considera gemelo de este: “El baile o Aquí en el rincón del escalón de arriba” (*El coro a dos voces*), que personifica el baile en la figura de Juan Faraco —trasunto de Juan Farina—, mientras que Miguel Pantalón representaría el cante (1999: 291). El relato en que confluyen lo onírico y lo fantástico —¿quizá lo alegórico?—, sitúa en el domicilio del gaditano barrio de Santa María del bailaor, cuna de ilustres flamencos gitanos, un punto de contacto con el más allá. A través de esa sobrenatural vía de contacto, como si de una impregnación o una psicofonía se tratara, él y la familia escuchan en el patinillo y un pequeño cuarto de la vivienda las voces y ruidos de los antiguos gitanos y del cante y sobre todo del baile flamencos ancestrales (Quiñones, 1997: 779-780).

del flamenco comienza en un cante y baile pertenecientes a la esfera privada y casi al ritual y al culto —en suma, a lo sagrado— y progresivamente desde los siglos XVIII y XIX es extraído de su ámbito íntimo para ser convertido paulatinamente en producto de consumo masivo, hasta los siglos XX y XXI en los que se somete a la reproducción mecánica y al consumo para las masas (en directo y en grabación), posicionándolo dentro de las políticas económicas y de consumo (Benjamin, 1936: 106). De esta manera, el flamenco a lo largo de los últimos tres siglos sufre una paulatina pérdida de aura, de la autenticidad de su aquí y ahora. El cantaor, como el actor de cine, sabe pues que al enfrentarse al equipo de grabación se enfrenta en el fondo al consumidor, a la masa, o en palabras de Benjamin: “*While he stands before the apparatus, he knows that in the end he is confronting the masses. It is they who will control him. Those who are not visible, not present while he executes his performance, are precisely the ones who will control it*” (ibíd.: 113)¹⁹. Este es el control que ejerce el capitalismo sobre los artistas, basado en unos consumidores que están ausentes, pero que imponen su voluntad, pues es la masa quien invierte en la adquisición del arte, tornado en producto artístico. Miguel Pantalón, con su personalidad anárquica e irredenta, queda fuera de estos esquemas del mercado y la masificación. Al menos en vida. Precisamente esa personalidad y ese carácter le aproximan a la leyenda; lo que, tras vivir prácticamente en la miseria, va a generar un provechoso negocio con la capitalización de su muerte, que se materializa en un disco homenaje titulado “El Ídolo”, un ejemplo de *branding* mercadotécnico que convierte al Pantalón en marca:

Y ahora van y le dedican al Pantalón ese disco, “El Ídolo”, qué ángel tiene eso. Me figuro la fábrica de los discos en Madrid o en Barcelona con un montón de coches en la puerta. Me figuro el disco por las tiendas, el dinero, tome usted la vuelta, el disco por la radio aquí y allí, el de las letras del disco trincando cuarenta mil duros por las letras suyas y por las músicas del flamenco que inventaron los antiguos, que muchos estaban hasta pidiendo limosna por la calle. Y ahora van y forman todo eso con Miguel Pantalón... (Quiñones, 1980: 478).

La cita anterior, extraída de “El testigo”, es la esencia de esa crítica a la economía capitalista, que despojando la manifestación artística de su aura la convierte en un producto cultural masivo creado en una fábrica, parasitando a artistas que vivieron en la miseria; y en el caso concreto de Miguel Pantalón, empleando su figura remozándola en la marca “El Ídolo” para alimentar su comercialización y gene-

¹⁹ “Al posicionarse frente al aparato, sabe que al fin y al cabo está confrontando a las masas. Son ellos quienes lo controlarán. Aquellos que no están visibles, ni presentes mientras ejecuta su actuación, son precisamente los que lo controlarán”.

rar beneficios. No debe extrañar este empleo del flamenco como herramienta crítica, pues en otros textos, como *Antonio Mairena: su obra, su significado* (1989), incluso ya en *El flamenco, vida y muerte* (1971), aparece esa misma denuncia explícita, alejada de la ficción por la naturaleza ensayística de la breve monografía, cargando contra la mercantilización del flamenco y subrayando la pérdida de autenticidad, de aura, de las grabaciones flamencas. Por todo ello y otras razones, concluye Cordero Sánchez que el flamenco fue en Quiñones, además de afición, una herramienta de crítica política contra la dictadura (2014: 47), pero que como se ha visto, se emplea también en el contexto democrático como arma de denuncia de los abusos de la mercantilización capitalista del arte flamenco y su comercialización no para el habitual y reducido consumidor, los cabales, sino para las masas.

4. CONCLUSIONES

Al posicionar Quiñones en sus relatos a Franz Schubert y a Miguel Pantalón ante la muerte, consigue convertir su literatura en un arma de crítica sociopolítica y económica, arremetiendo muy especialmente contra la implementación de las políticas capitalistas y de consumo en España desde los años sesenta y que continuaron durante la democracia.

La aceptación de que el Franz Schubert de “Una salchichita para Franz” puede categorizarse como un muerto viviente da pie a esta lectura crítica, en la misma línea que otros casos del subgénero zombi. Ciertamente es descartable la interpretación del relato como la zombificación de la sociedad española manipulada por un Franco que actuaría como *bokor* vudú. Sin embargo, sí que propicia una crítica al nacionalcatolicismo del que se desmarca, y aprovecha para burlarse de la autoridad estatal, personificada en un policía, que queda descrito como anodino, zafio e inculto. En este relato se incluye también una no disimulada vindicación del colectivo *gay* por la trasgresión que en la España del momento suponía la mera verbalización de la homosexualidad.

Más clara es la crítica a la implementación de la ideología capitalista. Por un lado, por el desprecio del narrador al sector empresarial, y por otro, a través del Schubert zombificado y de la denuncia de la falta de escrúpulos de las grandes instituciones mercantiles globalizadas, capaces de sacar provecho a la música de Schubert, la cual queda a disposición de las masas no con una finalidad artística sino con el mero fin de acrecentar los beneficios de unos grandes almacenes. En la misma línea, Miguel Pantalón en “El testigo” vuelve a denunciar la instrumentali-

zación de los artistas con fines comerciales. Si el cantaor es ejemplo claro del flamenco genuino y cabal que se resiste a su masificación y comercialización a gran escala, la industria es capaz de capitalizar su muerte al emplear su figura para la edición de un disco homenaje del que, obviamente, se espera conseguir una buena suma de dinero. De esta manera, sinfonía y cante flamenco son despojados de su aura y ofrecidos a las masas, incorporándose así a la dinámica capitalista, gesto que la obra de Quiñones denuncia y critica con sus armas literarias.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1936): “The Work of Art in the Age of Its Reproducibility. Second Version”, en Walter Benjamin, Howard Eiland y Michael W. Jennings (eds.), *Selected Writings*, Cambridge y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, vol. 3, pp. 101-133.
- CORDERO SÁNCHEZ, L. P. (2014): *Viaje literario con José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones. Oriente-Andalucía-Occidente: una ruta para reimaginar la Andalucía del Tardofranquismo a la Postransición*. Tesis doctoral, Universidad de California, Berkeley.
- DÍAZ FACIO LINCE, V. E. & RUIZ OSORIO, M. A. (2011): “La experiencia de morir. Reflexiones sobre el duelo anticipado”, *Desde el Jardín de Freud*. 11. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 163-177.
- FERRERO, Á. & ROAS, S. (2011): “El ‘zombi’ como metáfora (contra)cultural”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 32 (4). Madrid, Universidad Complutense de Madrid & EMUI Euro-Mediterranean University Institute, s. p. (13.05.2016): <http://goo.gl/B2c6CC>
- GARCÍA ARGÜEZ, M. Á. (1999): “Realismo e irrealidad en *Encierro y fuga de San Juan de Aquitania*”, *Draco*. 8-9. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 147-156.
- GARCÍA TEJERA, M. C. (1999): “El flamenco y la obra de Fernando Quiñones o un recorrido de ‘ida y vuelta’”, *Draco*. 8-9. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 285-296.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (1985): “Referencias religiosas en *La canción del pirata* de Fernando Quiñones”, *Anales de la Universidad de Cádiz*. II. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 473-491.
- KRACAUER, S. (1947): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1974.

- LUQUE DE DIEGO, A. (2004): *Palabras mayores: Borges-Quiñones, 25 años de amistad*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.
- MCCALLUM, E. L. (2014): “The ‘queer limits’ in the modern Gothic”, en Jerrold E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 71-86.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A. S. (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*, Chiclana de la Frontera, Fundación Fernando Quiñones, pp. 137-174.
- QUIÑONES, F. et al. (1999): *Acto solemne de investidura como Doctor Honoris Causa de D. Fernando Quiñones Chozas*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- . (1980): “El testigo”, en Fernando Quiñones, *Tusitala. Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2003, pp. 467-480.
- . (1997): “El baile o Aquí en el rinconcito del escalón de arriba”, en Fernando Quiñones, *Tusitala. Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2003, pp. 767-781.
- . (1966): “Una salchichita para Franz”, en Fernando Quiñones, *Tusitala. Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2003, pp. 225-236.
- SEDGWICK, E. K. (1990): *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- VÁZQUEZ RECIO, N. (2006): “Para leer *Los ojos del tiempo* y *Culpable*, dos novelas póstumas de Fernando Quiñones”, *España Contemporánea*. 19.1. Zaragoza y Columbus, Dept. de Literatura Española y Dept. of Romance Languages, pp. 33-54.