



**HAL**  
open science

# Derramar la sangre para conocer al hombre, De vampiros y otros asuntos amorosos de Alfons Cervera

Marie Gourgues

► **To cite this version:**

Marie Gourgues. Derramar la sangre para conocer al hombre, De vampiros y otros asuntos amorosos de Alfons Cervera. Jacqueline Bel, Jean Devaux, Xavier Escudero, Ramón Pérez Parejo, José Soto Vázquez, Carl Vettters (dir.), Crueldades y violencias en el cuento y en la narración breve, Shaker Verlag, pp.503-522, 2022. hal-04153194

**HAL Id: hal-04153194**

**<https://hal.science/hal-04153194v1>**

Submitted on 6 Jul 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# DERRAMAR LA SANGRE PARA CONOCER AL HOMBRE, *DE VAMPIROS Y OTROS*

## ASUNTOS AMOROSOS DE ALFONS CERVERA

Marie Gourgues

*Université de Caen Normandie*

«Se trataba de un libro de vampiros y otros asuntos amorosos. Su contenido sangrante brillaba espléndidamente [...]. El libro estaba loco, todo era un hermoso disparate, cruel, despiadado, amargo, rebelde, quizá telúrico<sup>1</sup>», revela el escritor Víctor Claudín, al expresar los sentimientos que le inspiró *De vampiros y otros asuntos amorosos*, en la poética reseña que ofrece de la primera obra novelada del valenciano Alfons Cervera. Calificado de «tránsfuga de la poesía<sup>2</sup>», el escritor irrumpió en la escena narrativa en 1984 esgrimiendo un libro de ardua categorización genérica, en la medida en que ponía de realce sus inspiraciones en el universo poético<sup>3</sup>, así como en el periodismo<sup>4</sup>, y también en el mundo cinematográfico. Críticos, periodistas literarios<sup>5</sup> y el propio Cervera<sup>6</sup> se ponen de acuerdo para subrayar la multiplicidad de influencias concentradas en dicho libro, carácter que Georges Tyras denominó el «vampirismo genérico<sup>7</sup>» de esta obra tan peculiar, tanto en su forma como en su fondo.

No es de extrañar si resaltan vocablos que traducen cierta monstruosidad cruenta para abarcar la complejidad de la obra: ya desde su título, se convoca la figura del vampiro, criatura nocturna y vuelta a fin de chupar la sangre de los vivos. Cabe recordar que, en un primer tiempo,

---

<sup>1</sup> CLAUDÍN, Víctor, «Reflejos de rímel y magia negra», *Diario 16*, Madrid, 7 de octubre de 1984, p. VII.

<sup>2</sup> «*De vampiros y otros asuntos amorosos* se editó este verano y tuvo una excelente acogida, lo que permite auspiciar que nos encontramos, ya no sólo ante un mero éxito editorial, sino ante la aparición de un nuevo escritor, tránsfuga de la poesía», in BELLVESER, Ricardo, «Anoche se presentó la novela de Alfons Cervera», *Las Provincias*, Valencia, 10 de noviembre de 1984, p. 20.

<sup>3</sup> En cuanto a la producción poética de Alfons Cervera, véase: *Los cuerpos del delito*, Valencia, Riialla Editores, 2002, que reúne la obra poética completa del autor.

<sup>4</sup> Alfons Cervera contribuye en la prensa valenciana, en particular en el diario *Levante-El Mercantil Valenciano*, la revista *Cartelera Turia*, o también *Eldiario.es*. Los volúmenes *La mirada de Karenin*, Valencia, Midons, 1994, y *Diario de la frontera*, Valencia, Riialla Editores, 2000 recogen una selección de artículos periodísticos del autor.

<sup>5</sup> Por dar sólo un ejemplo: «Cierta cine americano y cierto cine francés, la novela negra y la poesía maldita en todas sus formas, la música de jazz y el rock han sido y son el cauce a través del cual se ha expresado en nuestros días una manera de entender el amor como pasión trágica», in CABRERA, Antonio, «Amor hasta la muerte. *De vampiros y otros asuntos amorosos*», *Liberación*, Madrid, 18 de noviembre de 1984, p. 23.

<sup>6</sup> En una entrevista con Manuel García, confiesa Cervera: «En cuanto a los géneros creo que están presentes, es cierto. Desde el gótico al negro policial, desde el rosa al bataillismo más descarnado, desde la aventura hasta el monólogo a que nos condena la soledad más infinita del mundo», in GARCÍA, Manuel, «Entrevista con el escritor Alfons Cervera», *Cartelera Turia*, Valencia, diciembre de 1984.

<sup>7</sup> Georges Tyras tituló la segunda parte de su estudio sobre Cervera «Primeras entregas: vampirismo genérico». Véase: TYRAS, Georges, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Montesinos, 2007.

el escritor ideó titular su obra *Homenaje a Bram Stoker*, reivindicando de esta manera su voluntad de filiación literaria con respecto al autor de la novela epistolar *Drácula*<sup>8</sup>. Stoker, su protagonista y su obra aparecen así en varios lugares del libro, a fuer de personajes cuya identidad es explícita<sup>9</sup> o bien solamente sugerida<sup>10</sup>. Tampoco es anodino que el prólogo y el epílogo<sup>11</sup> de la obra cerveriana se compongan de extractos de la propia novela de Stoker: citas de *Drácula* enmarcan *De vampiros y otros asuntos amorosos*, abriendo y cerrando la obra, en sustitución de un peritexto habitualmente redactado por el autor del libro. Dejando la palabra a su antecesor para introducir y concluir su obra, Alfons Cervera rinde el mayor homenaje a Bram Stoker colocándose directamente en la estela de la más famosa historia de vampiros, lo que no pone en tela de juicio el cambio de título de la obra cerveriana: se trata de inscribirse como heredero del arte stokeriano, pero orientando la escritura hacia la temática particular del amor vampírico.

A lo largo de *De vampiros y otros asuntos amorosos*, se exploran en efecto las relaciones humanas en su vertiente más cruel y sangrante, por retomar dos de los adjetivos significantes empleados por Víctor Claudín. La figura del vampiro se compagina obviamente con el elemento cruento, por lo cual se lo suele caracterizar como un ente cruel<sup>12</sup>, dicho calificativo derivando etimológicamente del latín *cruor*, es decir «la sangre derramada». Se puede señalar, con Michel Erman, la diferencia existente entre los términos latinos *sanguis* y *cruor* que designan ambos la sangre, aunque bajo aspectos diferentes: « À l'origine, *cruor* désigne le sang répandu et, par métonymie, la chair sanglante. Les Romains lui opposaient le terme de *sanguis*, qui désigne de son côté le sang circulant dans le corps mais aussi la force vitale. Au sens premier, l'acte de cruauté est donc une forme particulière de violence qui consiste à déchirer les corps<sup>13</sup> », y cobró por extensión la acepción del carácter de quien se regodea en provocar voluntariamente el sufrimiento físico o moral de los demás<sup>14</sup>. En el contexto de los años 1980, la crueldad aparece como la traducción literaria de la postura ideológica de Alfons Cervera en cuanto al desarrollo

---

<sup>8</sup> STOKER, Bram, *Dracula*, Westminster, Archibald Constable and Company, 1897.

<sup>9</sup> En el relato «Maquillaje», se llama por su nombre al autor de *Drácula*: «Bram Stoker tuvo que pasar, como casi todo el mundo, al activismo clandestino desde que el sol salía hasta que se ocultaba [...]», in CERVERA, Alfons, *De vampiros y otros asuntos amorosos*, Barcelona, Montesinos, 1984, p. 22.

<sup>10</sup> Es el caso en el relato « Una historia de amor » (p. 120-121), que disemina indicios para que el lector entienda que se trata de una reescritura de la historia de *Drácula*. Se examina más detalladamente dicho relato en la tercera parte de este estudio.

<sup>11</sup> Véanse: «Prólogo», in CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 5; y «Epílogo», in *Ibid.*, p. 123.

<sup>12</sup> Hasta en la definición del adjetivo « vampírico » propuesta por el CNRTL se halla una mención a la crueldad de dicha criatura: « Qui a trait aux actions des vampires ; qui a la cruauté des vampires ».

<sup>13</sup> ERMAN, Michel, *La cruauté. Essai sur la passion du mal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, Présentation.

<sup>14</sup> Según la definición de « cruel » del CNRTL.

del periodo transicional en España, que le parece no ir bastante lejos como para constituir una verdadera transformación de los vestigios de la dictadura franquista<sup>15</sup>. Forma parte de aquellos «autores que representan en sus novelas un mundo urbano caótico y degradado, donde predomina la incomunicación, el consumismo y el desencanto político<sup>16</sup>»: Cervera expresa en efecto su desencanto por la vía de la crueldad, que da fe de un mundo en que la transición hacia el vivir-juntos queda por hacer, mientras que las violencias –heredadas de la época dictatorial– siguen existiendo entre los individuos. Sin nombrar como tal el proceso de la Transición democrática, el autor ofrece su visión de una realidad española decepcionante, ensanchando la desilusión política al ámbito de la vida cotidiana, sembrada de crueles desengaños y de fracasos aterradores. En los cincuenta y tres relatos breves que integran *De vampiros y otros asuntos amorosos*, crueldades y violencias se encadenan y se desencadenan sobre los personajes hasta desembocar en el final más espeluznante: la muerte. La gran mayoría de estas historias cortas precipita a sus protagonistas hacia su fallecimiento, a través de una galería de defunciones variadas: ahogarse, inmolarse por el fuego, ser atropellado por un coche, recibir un disparo o desaparecer misteriosamente son unas cuantas maneras de morir en la obra cerveriana<sup>17</sup>. Muchas de ellas resultan ser sumamente crueles y cruentas, por lo cual este estudio se concentra en aquellas cuyo «motor [es] la presencia de la muerte, pero de una muerte siempre buscada, asesinato o suicidio<sup>18</sup>», según las palabras del poeta Vicente Gallego, ya que la crueldad implica la intención de causar el sufrimiento de los otros o el suyo propio, cosa que le confiere algún carácter inhumano.

Michel Erman explica efectivamente que « dans l’histoire de la pensée, la cruauté a toujours été considérée non comme une réalité mais comme une passion, inexplicable voire scandaleuse ; pourtant, elle n’a jamais fait l’objet que de commentaires sommaires qui l’excluent de la définition de l’humain, dont elle semble être le point aveugle, et la rejettent dans l’état de nature, voire dans la folie<sup>19</sup> ». En *De vampiros y otros asuntos amorosos*, contar historias sangrientas y despiadadas sirve un propósito que supera el de crear en el receptor una

---

<sup>15</sup> Ésta es una posición que se hace omnipresente en su obra más reciente, centrada en la escritura de la memoria del posfranquismo, y que insiste en la importancia crucial de apartarse del discurso hegemónico sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista, para dar la palabra a los que pertenecían al bando de los vencidos.

<sup>16</sup> PEREIRA-MURO, Carmen, *Culturas de España*, Stamford, Cengage Learning, 2015, p. 362.

<sup>17</sup> Georges Tyras recalca asimismo el polimorfismo de la crueldad en *De vampiros y otros asuntos amorosos*: «[La relación física] puede tomar varias formas a cual más cruel para quien la experimenta, desde la corriente y trivial ruptura [...], hasta el asesinato cruento, pasando por el suicidio o la antropofagia.», in TYRAS, Georges, *op.cit.*, p. 26.

<sup>18</sup> GALLEGO, Vicente, «Alfons Cervera o la irracionalidad de la belleza», *Las Provincias*, Valencia, 31 de marzo de 1985, p. 39.

<sup>19</sup> ERMAN, Michel, *op.cit.*, p. 12.

fascinación mórbida por la realización ficticia de actos infames perpetrados por personajes desequilibrados cerca de la inhumanidad. Al contrario, los relatos anclan la crueldad en la humanidad, convirtiéndola en un rasgo definitorio de los seres humanos, con vistas a poner de realce que la desgracia experimentada por los hombres en el mundo posmoderno no se puede traducir sino mediante acciones y comportamientos marcados por la violencia. La brutalidad se yergue como la única manera de romper el hastío generalizado sentido por los individuos confrontados diariamente con un universo desilusionante.

Ofreciendo a la lectura relatos breves tan cruentos que parecen escritos con tinta sangrienta, *De vampiros y otros asuntos amorosos* desarrolla una estética de la crueldad, que permite ir hurgando en las profundidades humanas para conocer literaria y literalmente las entrañas del hombre desencantado, y comparte con el lector, mediante un proceso de atracción vampírica, sus sombríos descubrimientos.

#### **RELATOS ESCRITOS CON TINTA SANGRIENTA: LA ESTÉTICA CERVERIANA DE LA CRUELDAD**

Las historias contadas por el narrador heterodiegético cerveriano corresponden perfectamente a la triple acepción del adjetivo «cruel» propuesta por el *Diccionario de la Real Academia Española*, o sea que son a la vez «sangrientas, duras, violentas» y relatadas por una voz narrativa que «se complace en los sufrimientos ajenos», por lo cual constituyen narraciones «excesivas». Narran en efecto «excesos», tomada la palabra en el sentido de «abusos, delitos o crímenes<sup>20</sup>», pero también de «cosas que salen en cualquier línea de los límites de lo ordinario<sup>21</sup>». La estética cerveriana de la crueldad se fundamenta en una «escritura del exceso<sup>22</sup>» que se traduce en particular por un mecanismo de puesta en escena de los relatos.

En primer lugar, en una gran parte de ellos, abundan las referencias al cine, como ya lo deja entrever la dedicatoria a la obra, dirigida a Natalie Wood: «para natalie wood, que no era gran cosa pero se movía como un demonio cuando la besábamos locos en la última fila del cine del domingo<sup>23</sup>». El nombre de la actriz americana está escrito sin mayúsculas, como si se tratara de un sustantivo común, efecto subrayado por la fórmula irónicamente despectiva que lo sigue, lo que constituye una manera de marcar la accesibilidad del mundo cinematográfico a través de esta obra que rebosa de alusiones a este universo. Además de la mención al lugar del cine en la

---

<sup>20</sup> Según la cuarta definición de «exceso» del Diccionario de la Real Academia Española.

<sup>21</sup> Según la segunda definición de «exceso» del Diccionario de la Real Academia Española.

<sup>22</sup> La expresión es de Christian Boyer en el resumen de su tesis *La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán* (2014), consultable en línea: <<https://www.theses.fr/2014PA040111>> [consultado el 02/06/2020].

<sup>23</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 1.

dedicatoria, inclusive se enmarcan ciertas historias en el ámbito audiovisual ya desde su título, como es el caso de «Nunca debimos abandonar el Mississippi<sup>24</sup>», «Referente fílmico<sup>25</sup>» o «À bout de souffle<sup>26</sup>» por ejemplo. No sólo en el peritexto sino también en el propio texto de los relatos se multiplican las evocaciones al séptimo arte<sup>27</sup>, hasta a veces incorporar técnicas cinematográficas en la narración, como en «Historia gótica»:

La puerta cerrada: el motivo trivial y sin embargo intransigente para acudir a la cita: el pasillo, brillante, encerado de recién [...]: el número de plástico, con una quemadura borracha en el arco superior: el picaporte medieval: el giro suave, suave, a la izquierda: la estancia vacía: el espejo al fondo: los pasos vacilantes hasta allí mismo: el movimiento rápido, imperceptible casi, desde el costado de la cabeza: el objeto brillante en una mano: la voz, en ese instante, que grita: no lo hagas, con fuerza, con angustia: demasiado tarde: la imagen se derrumba, ya, entre gotas de sangre: y entre ruidos agudos de cristales rotos<sup>28</sup>.

La acumulación de elementos y su concatenación hasta el final letal de la ficción no dejan de recordar la técnica cinematográfica del plano de detalle combinada con un montaje por agregación de imágenes, que permite crear asociaciones de ideas. Se construye la historia a partir de una sucesión de fragmentos casi todos nominales, que van acercándose inexorablemente hacia el punto álgido del relato y van creando una tensión narrativa alrededor del clímax del relato: el asesinato, que se adivina gracias a la descripción en zoom del rapidísimo desarrollo. «Le coup fatal est coup d'éclat, coup de grâce. Il est le point paroxystique autour duquel le récit s'organise tout entier<sup>29</sup> », recalca Christian Boyer.

Las ficciones cortas de *De vampiros y otros asuntos amorosos* se empeñan efectivamente en llevar el relato hacia su violento paroxismo mediante métodos tomados del cine, pero también inspirándose en el mundo teatral, recreando así su propia interpretación del Teatro de la Crueldad artaudiano. En ellas, se da especial importancia a la preparación del escenario de las crueles historias que van a suceder. Vicente Gallego afirma que en esta obra, «se trata de

---

<sup>24</sup> Esta frase se refiere a la famosa réplica pronunciada por el capitán de un buque en la película de vaqueros de Anthony Mann, *Horizontes lejanos* (1952).

<sup>25</sup> El «referente fílmico» al cual se alude es la película *King Kong* dirigida por Merian Caldwell Cooper y Ernest Beaumont Schoedsack en 1933.

<sup>26</sup> Este relato retoma tal cual el título de la película de Jean-Luc Godart (1960).

<sup>27</sup> Dichas evocaciones son numerosas y esparcidas a lo largo de la obra. Por dar solamente algunos ejemplos: «ella hizo referencia a la escena final de *Deserto Rosso*» (CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 21); «acababan de pasar un film de Lang de los cincuenta» (*Ibid.*, p. 26); «Una noche, después de ver Johnny Guitar, se durmió bajo las ruedas de un tren» (*Ibid.*, p. 55); «la hermosa mujer, mucho más joven que Rita Hayworth» (*Ibid.*, p. 70); «hasta que Natalie Wood se cortaba el pelo por Warren Beaty» (*Ibid.*, p. 74); «el espejo cuadrado despedía una Marilyn coqueta» (*Ibid.*, p. 92); etc.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>29</sup> BOYER, Christian, *op.cit.*, p. 57.

teatralizar. El histrionismo aflora por todas partes<sup>30</sup>». Si el momento de la muerte en sí suele expresarse en una sola frase compendiosa, causando un efecto de sorpresa y de choque en el receptor, el resto del relato participa en acondicionar el espacio narrativo como si fuera un decorado teatral destinado a sostener el cruel desenlace de la historia. Semejante procedimiento es particularmente visible en el relato «Museo de cera<sup>31</sup>», donde se va preparando el escenario de manera sinestésica para la mortal resolución del encuentro carnal. La cita entre los dos personajes, que parecen disfrazados como si fueran actores («vestidos aún con la ropa de la calle»), tiene lugar bajo un juego de luces (ya que «encendieron todas las luces de la casa » y luego « empezaron a apagar luces»), en una sala con unas « cortinas » que no dejan de recordar un telón de teatro. Suena una música que incluso da lugar a una escena de ballet («pusieron música y bailaron un bolero»), cuyo ritmo guía a los protagonistas en su acercamiento físico («con la última sílaba se lanzaron a la cama»). Se organiza toda una escenografía que recurre a diversos sentidos hasta llegar al apogeo de las crueldades, primero psicológica y finalmente físicamente. Irrumpe la violencia simbólica a través de las palabras humillantes del personaje masculino hacia su compañera («soltó aquello de estás gorda has de volver al régimen o acabarás por reventar»), en las que se nota la banalización de dicha violencia en la medida en que se refieren sus propósitos a la vuelta de una frase, sin puntuación introductora del discurso. Por su lado, la mujer responde a semejante agresión con la brutalidad del asesinato que coge desprevenido al amante. « Que l'on considère l'acte cruel sous le prisme de la justice divine ou de celle des hommes, le résultat peut être le même : une cruauté en appelle une autre, et le crime est l'antichambre du châtement<sup>32</sup> », puntualiza Christian Boyer. Es exactamente lo que sucede aquí ya que el personaje femenino va hasta superar el principio de igualdad de la réplica que rige la ley del talión:

Deslizó ella el brazo hasta la esquina y pulsando un botoncito rojo, oculto tras el vaso de Alkasetzer, hizo descender con violencia la cuchilla incrustada en el techo: Jerome gritó sólo un segundo y Katy se levantó, se detuvo un instante en el espejo y salió, finalmente, para escribir, en el cuaderno donde contaba las historias con sus víctimas [...].

Surge el mecanismo de la cuchilla como un *deus ex machina* dramático para atravesar al hombre. La ironía de la escena encarece aún más la crueldad del asesinato causado por la susceptibilidad exacerbada de la mujer: el contraste entre el escondite del botón detrás de un vaso de aspirina, que normalmente apacigua dolores menores, y el hecho de que desencadene

---

<sup>30</sup> GALLEGO, Vicente, *op.cit.*, p. 39.

<sup>31</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 77-78. Las citas que siguen proceden de estas dos páginas.

<sup>32</sup> BOYER, Christian, *op.cit.*, p. 30.

un mecanismo letal añade a la fuerza sugestiva de la escena, tanto más cuanto que se descubre en el sorprendente desenlace que el personaje femenino resulta ser en realidad una asesina en serie.

En las historias de la primera obra narrativa cerveriana, las figuras femeninas aparecen a menudo como una encarnación de la crueldad vinculada con la sensualidad, como lo era Katy en «Museo de cera». En varias de las ficciones, se mezclan Eros y Tánatos hasta su reunión completa y su manifestación bajo la forma de una mujer que adopta los rasgos característicos de la vampiresa, haciéndose eco del título de la obra. Admite Alfons Cervera que «podría decir ahora aquello tan manido de que toda historia de amor ha de ser, por narices, una historia vampírica<sup>33</sup>». En efecto, los personajes femeninos en *De vampiros y otros asuntos amorosos* tienden a cristalizarse en la representación de la mujer fatal, en todos los sentidos de la expresión. Tan seductora como mortífera, la «vamp» –según la palabra francesa– remite ante todo a un papel cinematográfico que representa un personaje de mujer fatal e irresistible, generalmente perversa y sin escrúpulos, lo que se inscribe aún más en la puesta en escena de los relatos crueles. Mireille Dottin-Orsini describe la vampiresa moderna en estos términos:

La «Vamp» moderne provient à la fois de la littérature et de l'iconographie du vampire féminin. Cette iconographie connaît différentes modalités : la femme-vampire peut être montrée avec des ailes de chauve-souris [...], ou un filet de sang aux lèvres. Inutile de dire que ce type d'image sombre vite dans le ridicule. D'autres tableaux, plus intéressants pour notre propos, représentent simplement *des femmes* que leur attitude et le titre choisi identifient comme des «vampires modernes». [Le tableau *The Vampire* de Philip Burne-Jones] est important [...] parce que, de relais en relais, il est à l'origine de la «Vamp» cinématographique. Il montre, dans une alcôve aux rideaux tirés, une jeune femme en chemise de nuit, à-demi couchée sur un homme endormi qu'elle regarde avec un sourire ambigu. La position dominante de la femme en fait une version moderne du mythe de Lilith l'insoumise<sup>34</sup>.

La novela cerveriana se inspira en el tipo de la vampiresa cinematográfica, aunque desviándolo de los tópicos iconográficos: en «Desnudo con llamas» por ejemplo, la mujer vampírica no le chupa la sangre a su amante con un beso, sino durante una relación sexual:

Desnuda, con el sexo en llamas y dando impulso, empujando desde los pies descalzos, al cuerpo sin vida (eso sí, sin una sola gota de sangre) que, colgado del techo, horizontal y sonriente, daba vueltas y más vueltas, avivando, con el remolino fresco que llegaba hasta las brasas, la hoguera inexorable que crecía sin cautela entre los muslos nerviosos de la muchacha sin escamas<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> GARCIA, Manuel, *op.cit.*

<sup>34</sup> DOTIN-ORSINI, Mireille, « Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire », in *Littératures*, n°26, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, primavera de 1992, p. 55-56.

<sup>35</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 49-50.



Sexualidad y muerte se confunden completamente en esta historia donde el paréntesis pone de realce la crueldad de la mujer vampírica que agota a su amante, dejándolo literalmente exangüe, mientras que ella ha absorbido su energía vital. Así, el desarrollo de una estética fundamentada en la puesta en escena de la crueldad inherente al ser humano, con referencias y personajes que se vuelven tópicos de la novela cerveriana, aspira a evidenciar «el proceso de vampirización existente en cualquier relación humana<sup>36</sup>». En la novela, cada personaje o devora a los demás o es devorado<sup>37</sup>, según las relaciones de fuerzas que operan entre ellos. En efecto, representar semejantes historias sangrientas sirve de método quirúrgico para aprehender las profundidades humanas y entender la brutalidad de los vínculos existentes entre los hombres.

### **DISECCIÓN Y AUTOPSIA: HURGAR EN LAS ENTRAÑAS HUMANAS**

*De vampiros y otros asuntos amorosos* ofrece al lector el espectáculo de la crueldad exacerbada de sus protagonistas no sólo para llamar su atención, sino también a fin de responder a « la nécessité d'ouvrir l'enveloppe corporelle pour accéder au vrai, à la structure de l'être<sup>38</sup> ». La imagen de la apertura de los cuerpos se hace muy presente a lo largo de la obra, en la que abundan los objetos contundentes que sajan la carne de los personajes, hasta herirla hondamente. Se despliega de esta manera una metáfora continuada de la disección *in vivo* de los protagonistas de los relatos, que desempeñan entonces el papel de pacientes, o cobayas, y padecen las experiencias del narrador-cirujano. Se trata, mediante una escritura regida por la estética de la crueldad, de hurgar en la interioridad de los seres humanos para ir conociendo su funcionamiento: abarcar el alma humana implica perforar y atravesar el caparazón de protección de las profundidades que constituye la piel –a no ser más– de los sujetos estudiados. No obstante, puede suceder que aquellos no sobrevivan a tales disecciones *in vivo* que se convierten por consiguiente en autopsias y hacen del narrador-cirujano un forense que prosigue sus investigaciones *ex vivo*. Incluso hay que recalcar que en la obra cerveriana, lo que proporciona un acceso al conocimiento suele ser el instante preciso del fallecimiento, momento en el que se elimina la envoltura carnal:

Una noche, que pudo, por qué no, ser esta misma, enredados entre las mantas, alumbrados por una luz escasa, acabada la música y todos los demás artificios, levantaron el telón, estiraron las piernas y ni posturas fetales ni leches, ni madres fijadoras de la infancia, ni padres insuficientemente poderosos, ni cuerpos

---

<sup>36</sup> CANALES, Jaime, «Vampirismo en la trastienda cotidiana», *Hoja del lunes*, Valencia, 2 de julio de 1984, p. 8.

<sup>37</sup> Se trata incluso de una devoración en el sentido primero de la palabra, como en el relato «Antropofagia», en que los personajes se comen mutuamente.

<sup>38</sup> BOYER, Christian, *op.cit.*, p. 36.

silenciosos ni nada de nada: se dieron la vuelta uno hacia el otro y se clavaron lo que encontraron más a mano, hasta la empuñadura, hasta que los huesos se ablandaron y las miradas abarcaron el espacio entero de la noche: el de la belleza sublime del descubrimiento<sup>39</sup>.

Este extracto de la historia « Definición del amor » ilustra el proceso de aniquilación de cuanto rodea a los personajes, gracias a la enumeración repleta de negaciones que introduce el letal desenlace de la ficción. Tras haberse apartado de estos elementos, se deshacen recíprocamente de su cuerpo, hundiendo totalmente en él objetos cortantes. Suprimida la protección carnal, alcanzan el momento de la revelación, entendiendo finalmente mediante su muerte qué es el amor, según el título del relato.

Aparece sin embargo que el amor está, a imagen y semejanza del resto de la vida de los seres humanos, plagado de dolores y sufrimientos. Si la defunción es ineluctable, se ofrece finalmente como una solución no tan trágica en la medida en que, conforme van desarrollándose los relatos, la obra evidencia hasta qué punto los individuos se hallan en realidad vampirizados por la vida misma, que los vacía de su energía vital encerrándolos en un torbellino de repeticiones infinitas de lo mismo. Sucede a veces que algunos personajes accedan a una revelación, como en «Definición del amor», pero la mayoría permanece atrapada en la incomprensión, lo que es el caso de los protagonistas de la primera historia de la obra, «Velada sin música»:

Más tarde, cuando el amor devenía los gestos exactos de la consumación, deslizándose con la misma suavidad de tantas noches, el brazo plateado hacia la alfombra, alcanzaba el cuchillo, lo disponía con firmeza en la mano de porcelana y, vigilando el silencio de sus ojos, lo hundía hasta la empuñadura, una y otra vez como cada madrugada, en el palpar oscuro del corazón abandonado. Todas las mañanas, cuando el desayuno, lo sorprendía con la pregunta que ya empezaba a ser eterna: aquella mancha de sangre en el costado izquierdo, justo donde, decía, latían sin firmeza los corazones que, llegada la noche, se meten, sin pensárselo dos veces, en los cuerpos solitarios<sup>40</sup>.

Los amantes se encuentran aprisionados en una noche sanguinaria que se repite, idéntica a las anteriores. Su relación carnal es previsible y está desprovista de sentimientos, hasta el extremo de que los personajes se reifiquen, adoptando las características materiales de los objetos. Se insiste en la idea de sorpresa y de eternidad de las preguntas con vistas a expresar la incomprensión del ser humano en cuanto a su existencia cíclica. El desenlace llega a una universalización de esta situación desencantada, mediante el uso del plural y del presente gnómico. Se pone de relieve la dislocación de las relaciones humanas roídas por una soledad

---

<sup>39</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 110.

<sup>40</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 11.

invencible, lo que se observa físicamente en las últimas líneas del relato, donde las múltiples incisivas aíslan segmentos del texto y dificultan su comprensión, representando de este modo a los individuos apartados los unos de los otros a causa de la incomunicación que los separa. Aquí, acuchillar diariamente al otro subleva interrogaciones sin aportarles respuestas a pesar de hurgar en sus profundidades –por lo menos a nivel diegético, en lo concerniente a la percepción de los personajes.

En efecto, a nivel de la escritura, la elección de la forma breve constituye a la vez una manera de investigar sobre cuestiones existenciales y de expresar las consecuencias sacadas de tales búsquedas. « Dans les récits brefs, toutes les composantes se chargent, au moins virtuellement, de résonance dont le moindre nombre renforce l'efficacité<sup>41</sup> » según Daniel Grojnowski: la brevedad supone la concentración de las ideas transmitidas con una eficaz intensidad, con tal de interpretarlas porque no son necesariamente explícitas, debido a la exigencia de concisión. No obstante, la brevedad formal ya constituye una técnica para expresar el sentido de las historias.

*De vampiros y otros asuntos amorosos* encarna concretamente en la estructura corta de los relatos la razón de los sufrimientos de sus personajes: gracias a una adecuación entre el fondo y la forma, la obra describe cómo la incomunicación existente en la sociedad posmoderna socava la vida de los individuos, situación que se evoca a través de los espacios en blanco dejados entre cada relato, que representan los abismos que separan a los hombres. « En se miniaturisant, le mal a parfois gagné en efficace et s'y mesure à l'aune de ses effets de déliaison sur une communauté humaine désormais atomisée<sup>42</sup> », escribe así Christophe Reig. Se pone en marcha un círculo vicioso en el que la crueldad es una reacción dolorosa al aislamiento, que trastorna el funcionamiento normal de los vínculos entre los humanos, y es provocado a su vez por la voluntad de rehuir del peligro representado por los demás. Semejante círculo vicioso se concretiza también en la forma breve de las ficciones que dicen el encierro de los protagonistas en su «soledad infinita<sup>43</sup>», y halla su réplica en la estructura ceñida de las historias. Por eso parece necesario intentar destripar esta configuración basada en la concisión, porque si las brechas existentes entre los personajes significan la esterilidad de sus relaciones, pueden convertirse en surcos fértiles en el ámbito de la interpretación del texto.

---

<sup>41</sup> GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 71.

<sup>42</sup> REIG, Christophe, « Mots pour maux – Douleur, souffrance et cruauté chez Régis Jauffret », in REIG, Christophe (éd.), *Régis Jauffret – Éclats de la fiction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017 [resumen].

<sup>43</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 47.

La acumulación de relatos cortos representa en sí un modelo narrativo fragmentado, como herido por la pluma del escritor que se vale de ella como de un escalpelo, a diferencia de lo que se hallaría en una novela con una diégesis continua. Si, en las colecciones de relatos breves, «the sum of the parts transcend[s] the heterogeneity of the collection into a thematic cohesiveness<sup>44</sup>», cada interrupción entre las diferentes historias cortas permite romper la cáscara de dicha cohesión global para hundirse en el sentido propio de cada una de las ficciones. Abrir trincheras en el cuerpo del texto constituye pues una manera de acceder a su significación profunda. Con todo, no sólo se hiende la integridad del contenido del libro, sino también la completitud de ciertos relatos, como es el caso en «Muerte (apócrifa) de Shelley»:

Allí nos besaremos como locos, pasearemos descalzos sobre la arena del invierno,  
el amor nos llegará, entonces en las formas más armoniosas de la noche marina nos  
besaremos (hasta miles de veces) como  
locos pasearemos descalzos sobre la arena del  
invierno  
el amor nos llegará  
entonces  
en las formas  
más armoniosas de la noche marina nos besaremos<sup>45</sup>

Esta estructura viene a trastornar el esqueleto del relato en su conjunto, puesto que constituye un desgarramiento del tejido textual, que aparece como una herida más que se añade a las de los personajes del libro. La apertura de brechas —aquí, con una organización que no deja de recordar la de los caligramas— en el cuerpo del relato permite adentrarse en él. Las repeticiones de las mismas frases y su paulatina desmembración en el estribillo dislocado dejan entrever que los personajes se hallan atrapados en un espejismo de amor perfecto, que desemboca finalmente en un encierro en la locura y en el suicidio:

Se miraron como ellos sabían hacerlo y se besaron como locos, pasearon descalzos sobre la arena del invierno y el amor les llegó, entonces, en las formas más armoniosas de la noche marina. Después se bebieron toda la espuma de las olas y flotaron sobre las aguas: alguien, más tarde y ante la belleza sublime del amanecer, recogió los bártulos desperdigados por todas partes y apoyándose en el caparazón de una tortuga escribió la más hermosa historia de amor que jamás albergaría el corazón azul de una botella<sup>46</sup>.

Así, la historia de amor sólo encuentra su perfecta realización en la muerte, según una adecuación cada vez más intensa entre Eros y Tánatos. Sin embargo, las llagas cavadas en la piel del texto abren también el paso a la intromisión de una figura ausente de la historia al

---

<sup>44</sup> ALTISENT, Marta E., « Spanish shorter-than-short fiction: subverting tradition », *Hispanic Research Journal*, vol. 4, Londres, 2003, p. 24.

<sup>45</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 118.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

principio: la de un personaje escritor que emprende la recolección de los elementos esparcidos para producir una historia duradera, redactada en un material tan sólido como el caparazón de una tortuga, a fin de ofrecerla a algún receptor echándola al mar en una botella. De esta manera, la crueldad sanguinaria para con los protagonistas que se ven destripados a lo largo de los relatos, así como el desgarramiento del cuerpo del texto resultan ser a la vez males necesarios para llegar a las entrañas de su significación y travesías –en el sentido literal de caminos que atraviesan– que invitan al receptor de las ficciones a superar su condición de mero espectador de las escenas cruentas y a hundirse a su vez en las profundidades del texto.

### HACIA UNA VAMPIRIZACIÓN DEL LECTOR

El vampirismo consiste en una transferencia de energía vital de un ente a otro, e implica conceptos de posesión, control y devoración, como lo pone de relieve Natalie Noyaret al evocar « [la] possession d'un individu par un autre, [l'] emprise d'un domaine artistique sur un autre, [la] dévoration du texte par son intertexte, ou encore du créateur par son œuvre<sup>47</sup> ». En *De vampiros y otros asuntos amorosos*, el acto de vampirismo tiene lugar en particular entre el texto y el lector, quien está sometido a un doble movimiento de vampirización, siendo vampirizado por el texto, a la vez que vampirizándolo. Jean Bellemin-Noël expone este juego de fuerzas entre el texto y su receptor enunciando una definición de la lectura como proceso vampírico: « Lire, c'est fréquenter amicalement un texte [...] ; ou même le vampiriser : je m'incorpore sa substance, il fait désormais partie de moi, et moi de lui<sup>48</sup> ».

Se despliegan mecanismos de absorción del lector a través de la utilización de una serie de elementos textuales o peritextuales que buscan llamar su atención provocando su «desconcierto<sup>49</sup>», según el término empleado por Vicente Gallego. Si la dislocación de la unidad del cuerpo del relato ya era una manera de abrir puertas para la intromisión del receptor en la sustancia del texto, otros componentes se inmiscuyen en medio del texto para captar la atención del lector. Uno de ellos es la introducción de puntos interrogativos entre paréntesis en el corazón de los relatos, a fin de marcar la incertidumbre del narrador en cuanto al transcurso de la historia y por consiguiente de incitar al lector a proponer su propia versión de la ficción. Cabe subrayar que esto constituye un procedimiento recurrente a lo largo de la obra:

---

<sup>47</sup> NOYARET, Natalie (dir.), *Le vampirisme et ses formes dans les lettres et les arts*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 10.

<sup>48</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampires*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [resumen].

<sup>49</sup> «Pienso que el autor, en cierta medida, buscaba algo de esto, un ingrediente de extrañeza, de desconcierto», in GALLEGO, Vicente, *op.cit.*, p. 39.

Habrían pasado diez o doce minutos cuando sonó el timbre y allí apareció ella, con un jersey de escote ovoidal, de lana escocesa (?) y un pitillo que olía horrible entre toneladas de carmín horizontal [...]<sup>50</sup>.

Habían llegado por la tarde después de un encuentro casual (?) en una librería del extrarradio y en su primera intervención ella hizo referencia a la escena final de *Deserto Rosso*: la incomunicación y tal<sup>51</sup>.

Comprobaron (?) su virginidad recién abandonada [...]<sup>52</sup>.

Los puntos interrogativos entre paréntesis abundan en el seno de los relatos, pero el peritexto desempeña asimismo un papel de atracción del lector dentro del texto. Importa mencionar el rol de los títulos de las ficciones, que crean desfases –y pues, espacios para que se adentre el lector en el relato– entre el horizonte de expectativas que anuncian y el significado real de la historia contada. El receptor se ve confrontado a títulos que auguran irónicamente lo contrario de lo que transcurre en la ficción, o bien que sugieren vínculos intratextuales o intertextuales que resultan ser inexistentes, o inclusive que no tienen relación alguna con lo relatado en el texto breve que los sigue. Por ejemplo, «Pelillos a la mar» (p.79-81) cuenta la historia de la venganza de una mujer abandonada por su novio mientras que la fórmula del título suele traducir la idea de indulgencia y de perdón. Asimismo, la ya citada «Velada sin música» (p.11) parece tener su pendiente en «Velada con música» (p.12-13), mientras que ningún enlace intratextual es observable, ya que la primera historia cuenta el encierro de dos amantes en una rutina sanguinaria, cuando la segunda ofrece una escena de onanismo y de voyerismo. Igualmente, en «La mística cabalga de nuevo» (p.116-117), no es cuestión de religión o filosofía mística ni de equitación sino de personajes desencantados que se pierden simbólicamente en la noche. Semejantes materiales peritextuales suponen un esfuerzo de reflexión por parte del lector para intuir el vínculo entre los títulos de las ficciones y su significado, lo que participa en el atiborramiento del receptor por el texto cuyas técnicas de escritura sirven para engullirlo cada vez más hondamente en los relatos.

Además de los aspectos formales, las temáticas recurrentes de las muertes violentas producen, por lo mórbido, un efecto de fascinación en el receptor. La absorción del lector no constituiría una vampirización propiamente dicha si las escenas crueles y cruentas no contribuyeran a su acaparamiento, gracias al poder cautivador de la sangre. Puntualiza efectivamente Christian Boyer:

---

<sup>50</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 16.

<sup>51</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 21.

<sup>52</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 95.

Dans cette écriture de la cruauté, décrire minutieusement, sans rien omettre, la souffrance du corps est aussi un moyen d'identification au reste de l'humanité. Voir les blessures de l'autre revient toujours dans une dynamique d'identification au personnage, à explorer son propre corps et même, lorsque l'effet cruel escompté est réussi à permettre au lecteur de ressentir le texte dans sa propre chair<sup>53</sup>.

Sin embargo, conviene matizar el carácter brutal de la atracción del lector en la obra cerveteriana: si se puede sentir afectado en su cuerpo y alma por las ficciones sangrientas e identificarse a los personajes atribulados, esta fase es únicamente la de la cruel *captatio benevolentiae* puesta en marcha por el texto. Como lo señala Jean Bellemin-Noël, en el proceso de vampirización mediante la lectura, el receptor acaba formando parte del texto tras haber sido atraído en él, pero recíprocamente, el texto pasa a su vez a formar parte del lector que lo absorbe a través de sus ojos. En *De vampiros y otros asuntos amorosos*, se puede observar que este proceso aparece como un «suave vampirismo», a imagen y semejanza de lo que pasa en el relato «Una historia de amor»:

No pudo sentir cómo alguien, una ampulosa capa de terciopelo, el esmoking de lujo y la piel de una palidez inexplicable, se deslizaba como un pájaro hasta la cama, apartaba el embozo de puntilla barroca, y hundía los huesos de la boca en el cuello de mármol que ni se inmutó siquiera: en cambio se abrieron los ojos y el placer dejó paso a una sensación de estática felicidad, de equilibrio sin fin hasta que el sueño regresó como tal y sólo quedaron dos puntitos de sangre donde antes los labios del personaje nocturno. [...] sólo una sonrisa escapó de sus ojos cuando delante del espejo peinaba sus cabellos y reparó en las señales rojizas ocultas por el encaje del camisón. Tampoco, como dicen otros escépticos, se fue secando poco a poco, ni se la fueron comiendo la palidez y la tristeza: vivió eternamente y todas las noches una capa de terciopelo volaba sobre la casa y descendía, como un pájaro, hasta la piel suave y se miraban ya con la mayor de las lujurias, la sangre en los ojos [...]<sup>54</sup>.

No es anodino si el último relato del libro es el único que se coloca temáticamente en la estela de las historias de vampiros, aunque siempre rechazando los estereotipos y reelaborando la historia de Drácula en una sensual historia de amor entre él y su «víctima». *De vampiros y otros asuntos amorosos* se cierra sobre una ficción de vampiros, como un postrer guiño al lector vampirizado al final de su lectura. Se puede efectivamente ver en este relato un doble juego de asociación de los protagonistas con las diferentes instancias literarias: el personaje del vampiro, esbozado con sugerencias<sup>55</sup> más que denominado como tal, puede corresponderse con el texto que aspira al segundo personaje –avatar del lector– mordido con gusto, por lo cual empieza a llevar al otro en la sangre. Se crea en efecto un vínculo sanguíneo fuerte entre ambos entes, que

---

<sup>53</sup> BOYER, Christian, *op.cit.*, p. 247-248.

<sup>54</sup> CERVERA, Alfons, *op.cit.*, p. 120-121.

<sup>55</sup> En particular a través de la mención repetida a las alas de murciélago. En cuanto a la asociación del murciélago con el vampiro, véase: BAJON, Michel, « Les métamorphoses du vampire ou les avatars d'une bestiole », in NOYARET, Natalie (dir.), *op.cit.*, p. 25-33.

pasa particularmente por unos juegos de miradas –los ojos siendo el vector de la lectura– hasta desembocar en el extremo de que tienen «sangre en los ojos». El texto-vampiro se nutre de la lectura del receptor que a su vez pasa a vampirizar al texto, devorándolo con sus ojos, y sacando un placer sensual de semejante lectura vampírica: llegan finalmente al «equilibrio sin fin» en su mutuo vampirismo.

Este doble movimiento de vampirización entre el texto y el lector se realiza con sensualidad tras la confrontación primera con las escenas violentas presentes en las historias, ya que el propósito no es solamente chocar al receptor, sino brindarle algunas pistas de reflexión. Los descubrimientos sobre los comportamientos humanos en un mundo desencantado revelados por las heridas del tejido textual tienen que provocar la concienciación del receptor en cuanto al estado del universo en el que evoluciona. Puesto que comparte una conexión sanguínea con el texto, se puede hablar de una verdadera transfusión del saber del uno al otro. Christian Boyer insiste en la fuerza de tal enlace sanguíneo:

En effet, si c'est « d'horreur sociale » dont il est question, [...] le lecteur ne pourra pas feindre d'ignorer les affres que la misère humaine génère car il sera maculé, via le texte, du sang des personnages. Aussi, l'écriture du sang et de la blessure est-elle bien plus qu'un moyen de gagner en puissance expressive, par la fascination que le fluide vital exerce, l'auteur entraîne le lecteur dans une relation intime avec les drames de la société. Décrire le sang revient ainsi à créer un lien cruel – substantiellement humain –, une invitation parfois forcée à l'identification, qui unit le lecteur aux maux les plus terribles et le rend tout à la fois acteur, complice, victime impuissante, de toutes les atrocités<sup>56</sup>.

Aproximar tanto al lector español a aquellas atrocidades permite suscitar su concienciación en cuanto a los sufrimientos que fundamentan el mundo en el que vive en el momento de la escritura del libro: se busca hacer de la crueldad una puerta de acceso a la lucidez, para llegar a la adecuación mencionada por Michel Erman, según la cual « la cruauté est avant tout l'autre nom de la lucidité<sup>57</sup> », exhibiendo aquí a través de la crueldad el desencanto sentido por el autor con respecto a la situación política y social de su país.

En definitiva, la obra cerveriana es animada por una dinámica dialéctica entre *sanguis* y *cruor*. Se constituye el libro de una concatenación de relatos cortos, y por lo tanto intensos, que acumulan las historias crueles y cruentas, escenarios de matanzas de varias índoles. De hecho, la elección de la forma breve vuelve a aparecer en la producción de Alfons Cervera, en

---

<sup>56</sup> BOYER, Christian, *op.cit.*, p. 246-247.

<sup>57</sup> ERMAN, Michel, *op.cit.*, Présentation.



particular en *La ciudad oscura*<sup>58</sup>, donde se saca a luz la transformación de los hombres en fantasmas en una ciudad oscura que es la metonimia del mundo de los años 1980, en el que los individuos no son ni sombras de lo que eran. Si *La ciudad oscura* se apoya en un juego de claroscuro para sus desvelamientos, por su lado, con el desarrollo de su estética de la crueldad, *De vampiros y otros asuntos amorosos* pone en escena el paso de los personajes de vida a muerte, de una sangre sinónima de vitalidad mientras corre por sus venas a una sangre derramada que equivale a su desaparición. Con todo, es precisamente la aniquilación de la envoltura carnal de los protagonistas la que resulta ser el punto de partida de la poética de la obra: mediante una forma de disección y de autopsia textuales del cuerpo de los personajes, se procede a una investigación sobre las profundidades del ser humano, hurgando en sus heridas para alcanzar sus entrañas. Las llagas corpóreas de los protagonistas encuentran su pendiente en las brechas abiertas en la piel del texto, que buscan atraer al receptor gracias a la fascinación mórbida que ejerce el derramamiento de sangre. Dicho fenómeno de atracción fomenta un vínculo sanguíneo entre el texto y su lector, a través de una vampirización recíproca de las dos instancias que no deja de recordar el título de la obra. Los descubrimientos sobre el carácter intrínsecamente doloroso de la vida humana, plagada de sufrimientos tales como la soledad, la incomunicación o el hastío, que llevan todos al desencadenamiento de la violencia para intentar escapar de ellos, se desvelan al lector a través de una transfusión del saber a partir del texto-vampiro y de las revelaciones del narrador-cirujano. La apertura del texto y de sus crueles secretos implica la transformación de la tensión entre *sanguis* y *cruor* en una complementariedad, puesto que de las mutilaciones letales de los personajes ficticios, el lector –vivo– puede sacar conclusiones para intentar conservar su energía vital. « La cruauté est ce qui permet de faire venir au jour les violences du destin, puis de les exorciser<sup>59</sup> » escribe Robert Abirached: derramar la sangre, según la etimología de «crueldad», permite conocer al hombre lo más hondamente posible y trasfudir este saber en el receptor para que tome conciencia de su condición y actúe con lucidez en un mundo del cual sabe ahora que es decepcionante, probando literalmente que «la letra con sangre entra».

---

<sup>58</sup> CERVERA, Alfons, *La ciudad oscura*, Valencia, Víctor Orenga, 1987.

<sup>59</sup> ABIRACHED, Robert, « Antonin Artaud : l'acteur au bûcher », in DUMOULIE, Camille (dir.), *Les théâtres de la Cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 182.