

A la Este

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada



5

**Abrir el espacio de
la ausencia: análisis
comparado de *Material
memoria*, de José Ángel
Valente, y *Ejercicios
materiales*, de Blanca
Varela**

Nora Gómez Baz

21

**El extrañamiento en los
cuentos de Felisberto
Hernández**

Xue Jiang

39

**El infierno realista de los
desvalidos: un análisis
comparado de *Rosso
Malpelo*, de Giovanni
Verga, y *Es que somos muy
pobres*, de Juan Rulfo**
Esteban Mira Jaramillo

53

**Deconstruyendo el
imaginario colectivo y el
deseo masculino: análisis
del arquetipo de la *femme
fatale* en un cuento de
Sakaguchi Ango**

Beatriz Herranz Ciruelos

68

**Villon y su danza macabra:
los ahorcados también
bailan**

Eva del Río Gómez

**Abrir el espacio de
la ausencia: análisis
comparado de
Material memoria, de
José Ángel Valente, y
Ejercicios materiales,
de Blanca Varela**

Nora Gómez Baz
Universidad Complutense de Madrid

José Ángel Valente y Blanca Varela fueron dos poetas de la segunda mitad del siglo XX que escribieron al margen de todo grupo generacional. Ambos han sabido desplegar en sus

Resumen

obras, cada uno a su manera, el entrelazamiento entre el fenómeno poético y el fenómeno místico,

Palabras clave
José Ángel Valente
Blanca Varela
Palabra
Poesía del silencio

construyendo parte de su universo escritural en torno a la preocupación por el surco-herida del lenguaje. Ambos, también, abrazaron la nada fundante y habitaron en lo posible el espacio vacío y de la desposesión, entendidos no como una negación de la palabra, sino como una carencia previa necesariamente anterior al génesis de cualquier enunciado. Fueron dos voces que encontraron en la palabra escrita y el silencio un lugar sagrado y, en esa misma entrega, sus poesías convergen en un punto de encuentro repleto de elementos temáticos reveladores.

José Ángel Valente and Blanca Varela were two poets of the second half of the 20th century who wrote on the fringes of any generational group. In their works, each in their own way, both have known how to deploy the intertwining of the poetic phenomenon and the mystical phenomenon, constructing part of their writing universe around their concern for the wounded-groove of language. Both, too, embraced the founding nothingness and inhabited as far as possible the empty space of dispossession, understood not as a negation of the word, but as a prior lack necessarily prior to the genesis of any utterance. They were two voices that found in the written word and in silence a sacred place and, in that same dedication, their poems converge in a meeting point full of revealing thematic elements.

Keywords

José Ángel Valente
Blanca Varela
Word
Poetry of silence

Abstract

El verbo se hizo carne y habitó entre nosotros

Juan 1:14

Es mi carne también este silencio

Ada Salas

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un estudio de tematología comparada a partir de la obra del poeta orensano José Ángel Valente (1929-2000) y de la poeta peruana Blanca Varela (1926-2009). Para dar cuenta del diálogo que mantienen se partirá de la consideración de que ambos hilvanan una poética de lo metapoético, en cuya constelación, como ha querido advertir la crítica, pueden rastrearse las huellas de una evidente influencia de raigambre ascético-mística. Es posible reparar en esto, en primer lugar, por el uso de un lenguaje simbólico sanjuanista, articulado en torno a símbolos y motivos líricos recurrentes que configuran la escritura valentiana-vareliana, tales como «silencio», «cuerpo», «vacío», «noche», «nada» o «luz». Estos conceptos no solo constituyen el campo semántico y léxico vertebrador de sus poesías, sino que también ponen de relieve algunas de las cuestiones que ocuparon el núcleo de sus quehaceres poéticos, a saber, la actitud reflexiva sobre el acto de creación del poema. En segundo lugar, este paralelismo con el discurso místico es perceptible porque los metapoemas sirven de pretexto para hacer explícitos los rastros del silencio en sus textos, así como el espacio central que ocupa la palabra, como diría Valente al hablar de «la letra ausente, la que yace escondida en los espacios blancos, en los espacios de mediación entre las otras. Ahí, en el sutil espacio de la mediación, encontraría su territorio natural la palabra poética» [Valente, 1982: 61].

Resulta una tarea impensable emparentar a Valente con otros escritores nacidos en fechas semejantes a la suya, pues, como ha sostenido Marcela Romano, se mantuvo siempre activamente apartado de su particular movimiento generacional y sus propios

escritos ejercen un constante ejercicio de destrucción de las bases que lo sostienen, para refundarse en un nuevo espacio [Romano, 2000: 92]. Es pertinente señalar algunas ideas enunciadas por el autor en numerosas entrevistas en las que se muestra reacio a toda moda literaria: «Para mí la escritura es una aventura absolutamente personal y no solo desde el punto de vista del autor, sino también para el lector. [...] Todas esas “generaciones” o “grupos” que se han fabricado tienen una existencia antológica, pero no ontológica» [Valente, 2018: 127]. La peruana, de igual forma, escribió al margen de cualquier cenáculo literario y, aunque su poesía fue hija del surrealismo, su estética nunca se ciñó del todo a sus técnicas precursoras. Roberto Paoli, en su prólogo a la primera edición de *Canto Villano: Poesía reunida, 1949-1983*, subraya la independencia de Varela al haberse alejado de los preceptos de poetas que comparten escenario junto a ella en antologías de poesía peruana [Varela, 1986: 15]. En este sentido, intentar clasificar estas dos voces parentéticas y heterodoxas dentro de un movimiento determinado no supondría una contribución valiosa que ayudase a explicar la naturaleza de la poesía silente; por ello, se opta aquí por atender a los puntos temáticos concomitantes, marco de pensamiento que fundamentará el trabajo.

Si bien el número de artículos científicos y tesis doctorales centrados en la obra de cada uno de ellos de forma individual es notable, no se ha encontrado ningún análisis temático comparado que aborde, de forma explícita, los puntos de unión entre ambas propuestas poéticas. No obstante, como toda regla tiene su excepción, se han identificado lugares de convergencia que revelan ciertos vínculos en el sistema Valente-Varela: editaron la antología *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)* junto a Andrés Sánchez Robayna y Eduardo Milán. Tampoco resulta extraño cómo la propia escritora da apertura a su entrega poética *El falso teclado* (2001) con una dedicatoria al poeta gallego.

Dentro de las aproximaciones teóricas que contribuyeron a ampliar el campo de investigación dedicado a la poesía escrita de Varela, destacan los trabajos publicados por Olga Muñoz Carrasco [2007], Edgar O'Hara [2007], Ana Margarita Nadal Quirós [2015], Camilo Fernández Cozman [2012] o Modesta Suárez [2003]. En lo que concierne al corpus crítico que estudia la producción poética de Valente, lo más interesante es, quizás, resaltar la creación de la Cátedra Valente de Poesía y Estética de la Universidad Santiago de Compostela, dirigida por Claudio Rodríguez Fer. Tampoco se pueden pasar por alto una serie de monografías pioneras que abrieron camino a la labor investigadora sobre la escritura valentiana, como las de Armando López Castro [1990], Alfredo Saldaña [2009] o José Luis Gómez Toré [2010].

2. SELECCIÓN DE LAS OBRAS

En cuanto a los textos poéticos se estudiarán *Ejercicios Materiales* (1978-1993) de Varela y el poemario *Material memoria* (1979), de Valente. Ya en el título se vislumbra que el origen de esta relación trasciende lo estrictamente literario, para desvelar también una suerte de admiración que, con el paso del tiempo, terminó por fraguar en el ámbito personal. La autora, de hecho, vuelve sobre esta afirmación en una entrevista realizada por Claudia Posadas a raíz de su designación como Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo en el año 2001, donde

no solo afirma que se orientaron hacia una misma propuesta creadora, sino que reconoce el vínculo de amistad que compartieron: «Admiro muchísimo su poesía, además, fue un buen amigo; incluso tuve la oportunidad de visitarlo antes que muriera. Guardo un excelente recuerdo de él» [Posadas, 2019: 201].

Los dos poemarios suponen la evolución de una temática similar, donde el habla erótica, el habla mística y el habla poética se presentan como la encarnación de una sola experiencia: la búsqueda de la interioridad y la materialidad. Según Olga Muñoz, los «ejercicios materiales» de Varela remiten a los «ejercicios espirituales» de San Ignacio de Loyola, pero con un sutil cambio: la práctica religiosa experimenta ahora un desplazamiento al terreno físico [Muñoz, 2007: 183]. Rocío Silva-Santisteban, por su parte, los entiende como una evocación a los «ejercicios espirituales» de Santa Teresa de Jesús [Silva-Santisteban, 1994: 109]. En esta línea, es muy significativo lo que Valente escribió en su *Diario anónimo*, pues pone en evidencia cómo espíritu y materia se funden en una única luz: «El místico tiene una muy definitiva relación con el cuerpo. No hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo» [Valente, 2008: 284].

Hecho este preámbulo, el objetivo en estas páginas es, desde el comparatismo, estudiar sincrónicamente las dos obras. Para ello, se aplicará la propuesta teórica desarrollada por Cristina Naupert como parte de la investigación que llevó a cabo para su tesis doctoral: *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica* [1999]. La autora acaba con la confusión terminológica que se le venía atribuyendo a la tematología, estableciendo una división entre los elementos temáticos textuales y los elementos temáticos supratextuales. Los segundos, denominados «esquemas abstractos de pensamiento», comprenden nociones filosóficas, ideológicas y existenciales, categorías que, por su naturaleza, son difíciles de delimitar dentro de los textos literarios [Naupert, 2004: 16]. En este apartado se abordará el primer asunto: las resonancias con los discursos de los poetas místicos. En el caso de los motivos líricos, Naupert los incluye dentro del primer grupo, pues «el apartado dedicado a los motivos en su acepción como constantes antropológicas tiene que encontrarse a la fuerza en el segundo grupo» [*Ibidem*:16].¹ No es la intención de este artículo pergeñar un inventario simbólico exhaustivo, sino indagar cómo estos conceptos respaldan sus voluntades poéticas, esto es, reconocer el silencio como centro germinativo del poema.

3. PUNTOS TEMÁTICOS EN CONTRAPUNTO

3.1. *La palabra y el silencio: dos poéticas en el espacio de la errancia*

La experiencia silente siempre va a acompañar al acto de la escritura. Se entiende el silencio como la pregénesis de la palabra poética y sin el que no sería posible dar creación a la obra. De acuerdo con Valente, que pudo perfeccionar esta idea en «Cinco fragmentos para Antoni

¹ Los elementos temáticos textuales se dividen en elementos temáticos humanos y elementos temáticos no humanos (estos divididos en tiempo y espacio). Aclara que estos elementos solo son relevantes cuando logran «adquirir una función de primer orden en la simbolización poética del texto en cuestión» [Naupert, 2004: 15].

Tápies» como resultado de los diálogos que mantuvo con dicho escultor, «Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio» [Valente, 2001: 42]. Asimismo, en *Las palabras de la tribu* muestra una tendencia hacia lo metapoético al contemplar el proceso de gestación de un texto escrito como aquel donde el poema se convierte en la herramienta responsable de su propia creación, actuando como el medio a través del cual el conocimiento sobre la experiencia emerge [Valente, 1971: 22]. Es de esperar que en *Material memoria* dedique su poema «Palabra» a María Zambrano, probablemente porque, como indica Mercedes Blesa en el prólogo a *Claros del bosque*, «ambos compar-tieron una intensa reflexión sobre el carácter teologal de la palabra poética como palabra mediadora entre el hombre y lo sagrado» [Zambrano, 2018: 55].

Palabra
hecha de nada.

Rama
en el aire vacío.

Ala
sin pájaro.

Vuelo
sin ala.

Órbita
de qué centro desnudo
de toda imagen.

Luz,
donde aún no forma
su innumerable rostro lo visible [Valente, 2001: 21].

La construcción sintáctica de este poema revela su naturaleza metapoética: no solo hay una renuncia de las construcciones verbales en pos de las nominales, sino también una ligera diferencia tipográfica en tanto que las únicas palabras escritas en mayúsculas son aquellas que inician cada estrofa. Además, los sustantivos de las primeras cuatro estrofas —palabra, rama, ala y vuelo— ofrecen, cada una de ellas, una definición materializada de la palabra. Se le otorga al vacío y al blanco de la página un valor simbólico —«estas estrofas se cargan de un sentido grávido de posibilidad creadora» [Polizzi, 2012: 646]—, no solo estructural. Los espacios blancos corresponden a la suspensión del habla, pero

las dos últimas estrofas ocupan un mayor espacio en la página (se les suma un verso más de los que tienen los cuatro primeros).

El primer poema de *Material Memoria*, sin título, está formado por estos versos finales: «Dime / con qué rotas imágenes ahora / recomponer el día venidero, / trazar los signos, / tender la red al fondo, / vislumbrar en lo oscuro / el poema o la piedra, / el don de lo imposible» [Valente, 2001: 17]. Valente materializa al poema (identificándolo con la «piedra») y alude a la dificultad de expresarse con palabras («el don de lo imposible»). De esta forma, así como escribe Valente en su poema «Cabeza de mujer»: «¿Qué queda, dime, de la noche en la desposesión y qué palabra queda después y al fin de la palabra? Al pie del árbol, del árbol de la vida sumergido, escrito está tu nombre» [Valente, 2001: 32], Varela escribe: «sí señores / este es otro día inevitable / en que me alimento de lo inexacto / de la monstruosa fruta que aletea / de la huella en el aire / del recuerdo» [Varela, 2024: 215] o «de lo inexacto me alimento / y toda el agua de los cielos es incapaz de lavar / esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy» [Varela, 2024: 213]. Adolfo Castañón, en el prólogo a *Donde todo termina. Abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, describe que esta experiencia de la imposibilidad del lenguaje se vive en la poesía de Blanca Varela como una abertura diminuta por la que entra algo de aire y que en su esencia es el silencio [Varela, 2001: 18-19]. Así, lo imposible, entendido como un inicio algo incierto y paradójico de la poesía, se convierte en el punto de confluencia de la imposibilidad del decir presentes en ambos autores y se desvela como la intuición más auténtica que habita en sus respectivas obras.

3.2. *La mística de lo corpóreo*, en un principio era el hambre²

En los ejercicios varelianos, los términos «carne» y «cuerpo» ocupan el centro de su poesía con una acusada fuerza: la palabra «carne» se repite ocho veces y «cuerpo» siete a lo largo de los veinticuatro poemas que conforman el libro. En la composición inicial, «Último poema de Junio», el cuerpo goza ya de un lugar protagónico: «Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos? ¿Flores? Preciosismo bienvestido, muertodehambre, vaderretro» [Varela, 2024: 211]. Y cierra con los siguientes versos: «Dulce animal, tiernísima bestia que te repliegas en el olvido para asaltarme siempre. Eres la esfinge que finge, que sueña en voz alta, que me despierta» [Varela, 2024: 212]. Al analizar los elementos temáticos no humanos, Naupert sugiere que, dentro de esta diversidad de nociones, hay algunos que tienen una mayor presencia literaria, como los astros o ciertas plantas y flores [Naupert, 2004: 15]. No obstante, aquí, todo sentido primigenio que hubiese podido tener esta «violenta flor del ridículo» se desvanece en los sucesivos versos.

La poeta, de hecho, en multitud de poemas de *Ejercicios materiales* contempla la carne como una proliferación deformada del cuerpo —«la carne que sustento y alimenta /

² Es un verso que escribe Chantal Maillard en un volumen que reúne su obra compuesta entre 2004 y 2020: *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es el agua* [Maillard, 2022: 767]. En concreto, aparece en la sección *Fugas*.

al gusano postrero / que buscará en las aguas más profundas / dónde sembrar / la yema de su hielo» [Varela, 2024: 239]— y reduce al cuerpo del yo poemático a descripciones desequilibrantes, como: «yo soy aquella / que vestida de humana / oculta el rabo / entre la seda fría / y riza sobre negros pensamientos / una guejeja / todavía oscura» [Varela, 2024: 238]. Con esto, Olga Muñoz habla de una inversión del proceso místico que persigue la unión con Dios a través de la renuncia al cuerpo, considerando que, en este caso, la conexión con lo humano se alcanza precisamente adentrándose y aceptando la corporeidad [Muñoz, 2007: 188]. Desde estos presupuestos, Ina Salazar advierte que el cuerpo se sitúa en el centro por el modo en que se desmantela, corroe y desintegra lo divino en la obra de Varela [Salazar, 2022: 13].

La escritora recurre al mismo léxico que los místicos —pero resignificado hacia un lenguaje vinculado al cuerpo (con conceptos como la devoración o la transformación)— y expande sus ejercicios materiales a distintas formas de lo sagrado. En su poema «Ideas elevadas» escribe: «tenemos la lengua dura los devoradores de dios / de ese dios que crece cada noche / con nuestros pelos y uñas / de ese dios aplastable / perecible / digerible» [Varela, 2024: 230], que recuerda a los siguientes versos de Valente: «Él te devora a ti, tú / me devoras, yo / te devoraríame a vosotros mientras / un muerto inacabable nos devora / que abre feliz autófagas sus fauces» [Valente, 2001: 25]. Lo que se percibe en el poema de Valente es un proceso de mutua consumición: el yo poemático, abrasado por el fuego amoroso que siente hacia el tú femenino, se alimenta de la mujer y, a la vez, se deja consumir por ella. María Ángeles Lacalle muy acertadamente apunta que «El amor es, para Valente, el espacio sagrado o altar sobre el que los amantes se sacrifican y es la muerte la que los fagocita. Este cadáver por llegar a ser es el que termina devorando a los amantes» [Lacalle, 1996: 176]. Ambos escritores han transitado en sus poesías por un camino erótico, en tanto que les ha permitido establecer un diálogo personal con los textos de los místicos. De la misma manera que ocurre con otras presencias, la descripción detallada del cuerpo mediante un lenguaje erótico-amoroso se cristaliza en el poema «Ejercicios materiales», de Varela:

[...] abrimos lentamente las piernas
 para contemplar bizqueando
 el gran ojo de la vida
 lo único realmente húmedo y misterioso
 de nuestra existencia
 el gran pozo
 el ascenso a la santidad
 el lugar de los hechos [Varela, 2024: 228].

Las representaciones del cuerpo se hallan, igualmente, en la obra del gallego, en versos como: «En el descenso oscuro / del paladar a la materia húmeda / lo amargo llena / de pájaros raíces el deseo» [Valente, 2001: 37], o en otros: «Hacerse el amor a sí mismo / delante de un espejo / y en el umbral de un tiempo / sin progresión posible, / mientras

/ se desprenden sin fin los amarillos / pétalos de la noche» [Valente, 2001: 18]. La forma en la que el poeta se adentra en la carnalidad del sexo femenino no es otra cosa sino la materialización de la máxima comunión con lo sagrado y lo divino. A este respecto, Armando López Castro ha señalado que la mujer convierte el encuentro sexual en una experiencia de absorción más que de posesión y facilita al hombre el acceso a un conocimiento superior [López, 2002: 107].

Nótese cómo el poema «Supuestos», de Varela, renuncia a expresar una realidad medida y armoniosa, dejándose arrebatado por la recreación, en toda su sinceridad, de un dolor profundamente físico:

[...] me aferro a ti
 me desgarras tu garfio carnicero
 de arriba abajo me abre como a una res
 y estos dedos recién contados
 te atraviesan en el aire y te tocan
 y sueñas sueñas sueñas
 gran badajo
 en el sagrado vacío de mi cráneo [Varela, 2024: 236-237].

Además, la imagen del cuerpo abierto evoca los siguientes versos de Valente: «Como se abría el cuerpo del amor herido / como si fuera un pájaro de fuego / que entre las manos ciegas se incendiara. / No supe el límite. / Las aguas / podían descender de tu cintura / hasta el terrible borde de la sed, / las aguas» [Valente, 2001: 36]. Se aprecia otro paralelismo evidente entre el siguiente poema de Valente: «[...] Entonces dije / con el aliento / sólo de mi voz / idénticas palabras / sobre tu mismo cuerpo / y nunca nadie pudo más tocarlas / sin quemarse en el halo del fuego» [Valente, 2001: 39], y «Casa de cuervos», de Varela, en referencia a la descripción que se hace del cuerpo: «[...] pobre pequeño mío / del que hice este impecable retrato / forzando la oscuridad del día / párpados de miel / y la mejilla constelada / cerrada a cualquier roce / y la hermosísima distancia de tu cuerpo» [Varela, 2024: 218]. Así pues, en sus respectivas poesías, el ascenso a una dimensión trascendental no puede obviar la plasmación de lo más visceral y material del ser humano.

3.3. *Descenso a la noche oscura y ascenso a la luz*

Una vez abordada la particular concepción del cuerpo en ambos, deja de resultar una tarea difícil comprender el acto erótico y el acto místico como una sola cosa³, pues la línea divisoria que los separaba ahora se descubre como umbral. Valente y Varela presentan a lo largo de sus poemarios un muestrario significativo de díadas de oposiciones, como

3 En una entrevista con Ana Nñño, Valente dice: «Los místicos son pensadores de la nada positiva, de esa nada que genera Dios al apartarse hacia el interior de sí mismo, una nada que hace posible la creación. Yo creo que sin el descenso a lo oscuro, a la “noche oscura” de la que hablaba san Juan de la Cruz, no hay experiencia creadora posible» [Valente, 2018: 351].

el oxímoron luz-oscuridad —aquello que antecede a la luz de la creación del poema es la violenta oscuridad— y la dualidad ascenso-descenso.

En *Material Memoria* se han encontrado alusiones constantes al campo semántico de la luz, como «Bajaba como un gran animal no visible a abreviar lo celeste» [Valente, 2001: 20]; «Al amanecer, / cuando la dureza del día es aún extraña, / vuelvo a encontrarte en la precisa línea / desde la que la noche retrocede» [Valente, 2001: 22], o «Como un gran pájaro que se abatiera hacia el ocaso / para beber en él / la última gota de su propia luz, / el aire / hecho forma en las nubes» [Valente, 2001: 30]. Si bien en estos versos las palabras tienen una potente carga lumínica, no pueden evitar ser fruto de la oscuridad latente en el poeta. El viaje después de la luz comienza en el poema «A cup of tea»: «Vine a verte. Estabas rodeada de sombras. Con tu delgada voz un poco más sumida ceremoniosamente me dijiste: —De cinco a seis los muertos se levantan como en un breve ensayo oscuro de resurrección» [Valente, 2001: 29].

En Varela la oscuridad también es la antesala al nacimiento del poema y, por ello, se detecta el mismo oxímoron. Se lee en «Malévich en su ventana»: «pero no creo en su luz / ni compro la muerte con nombre de pez / ni es cierto que bajo su escama mortecina / dios nos contempla» [Varela, 2024: 214], y en el siguiente poema: «la farsa diaria desaparece tras una mano / que enciende y apaga a voluntad / su propia luz / penitente claridad» [Varela, 2024: 215]. En «Clarooscuro» insiste en la oposición entre los siguientes astros: «entronizada entre el sol y la luna / entronizada / me contempla la muerte / en ese espejo / y me visto frente a ella» [Varela, 2024: 239].

Se descubre que la oposición ver(te)b(r)al entre noche y luz se proyecta en un escenario protagonizado por la lucha dialéctica entre altura y profundidad, como se ve en los primeros versos de «Ejercicios materiales»: «sobrevolar el tiempo memoria arriba / y regresar al punto de partida / al paraíso irrespirable / a la ardorosa helada inmovilidad» [Varela, 2024: 226], frente a estos: «conocerse para poder olvidarse / dejarse atrás / una interrogación cualquiera / rengueando al final del camino» [Varela, 2024: 226]. Olga Muñoz considera que Varela emplea los contrarios como un medio para buscar respuestas, que bien pueden resultar en una síntesis reconciliadora o en una ruptura inevitable [Muñoz, 2007: 39].

A continuación, se presenta una organización de los campos semánticos y léxicos centrales en sus textos: las tensiones entre luz y sombra y entre ascenso y caída. La elaboración de estas dos tablas comparativas se ha considerado necesaria para desentrañar cómo el empleo de un lenguaje religioso ha dado pie a imágenes propias del misticismo en ambas entregas poéticas.

Campo semántico 1 (Luz)				Campo semántico 2 (Sombra)	
J.A.Valente		Varela		J.A.Valente	Varela
Luz XII	Despertar	Luz XII	Astros	Oscuro XII	Muerte X9
Aire X7	Cielo	Aire X6	Viento	Muerte XI0	Oscuro/Oscuridad X9

Nubes x6	Celeste	Cielos x4	Horizonte	Noche x9	Sombra x8
Día x3	Amanecer	Sol x3	Mediodía	Sombra x8	Noche x6
Aurora x2	Resurrección	Encender x2	Claridad	Órbita oscura	Milagro mortecino
Mañana	Ocaso	Nube x2	Aurora	Extinguir	Apagar
Sueño	Despertar	Celeste	Iluminación	Crepúsculo	Luna

Tabla I

Campo semántico 3 (Ascenso)				Campo semántico 4 (Caída)	
J.A.Valente		Varela		J.A.Valente	Varela
Ala x6	Divino/Dios x7	Ascenso a la santidad	Descender x3	Polvo x4	Punto de partida
Vuelo	Paraíso x3	Gran ojo de la vida	Destrucción x3	Naufragio	Dejarse atrás
Ángel	Vuelo x2	Deslumbrar	Devorar x4	Desterrada	Caída
Resurrección	Corona x2	Cielos batientes	Abismo	Apagar	Vértigo
Desposesión	Eternidad x2	Círculos de fuego	Fondo	Ruina	Descaer
Reaparecer	Sagrada x2	Estancada eternidad	Extinguir	Desvolar	Sobresalto
Engendrado	Mano de Dios x2	Retorno	Morir	Vacío	Bocabajo
Devorado	Boca del túnel	Revelación	Bajar	Sagrada	Inexactitud

Tabla II

3.4. Condición animal del poeta

En *Material Memoria* solo se encuentran dos símbolos valentianos que se refieren, de manera explícita, a la materia aérea y a la materia acuática⁴: los peces y las aves—estas últimas pueden adquirir la forma de un «pájaro de fuego» o de una «paloma»—, a diferencia de lo que sucede en la obra Varela, donde se construye un vasto y variado desfile animal. Valente en «Notas para una entrevista»⁵, entiende una naturaleza común entre la actividad del poeta y la del místico cuando otorga una importancia clave a estos dos animales, apoyándose en una cita del sermonario zen: «Considera la vida de los pájaros y de los peces. Jamás el pez se cansa del agua; pero, no siendo pez, nunca podrás saber lo que el pez siente. Jamás el pájaro se fatiga del bosque; pero, no siendo pájaro, nunca comprenderás sus sentimientos» [Valente, 2008: 57].

De acuerdo con lo expuesto por Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos*, las aves se distinguen por su rapidez para establecer conexiones con lo espiritual [Cirlot, 2004: 91], mientras que los peces son el enlace entre cielo y tierra y simbolizan el poder de ascensión desde el inconsciente [*Ibidem*, 2004: 360]. Interesa la definición que hace de alfa y omega, en vista de que en un manuscrito del siglo XII atribuido a Pablo Osorio tanto el pájaro como el pez se asociaron con estas dos letras griegas, representando el abismo superior e inferior [*Ibidem*, 2004: 63].

En el poema «Elegía» el ave adopta un estado inicial en forma de paloma: «O no vayamos o no salgas jamás. No salgas, ay, jamás paloma al campo» [Valente, 2001: 24]. En el siguiente también ocupa el cuerpo de un animal terrestre, pero con otro sentido: «Desnudo siego / la hierba o pasto de la muerte y canta / un ave solitaria en las estrechas / gargantas de la luz» [Valente, 2001: 28]. O en «Las nubes», donde adquiere, asimismo, otro matiz: «Como un pájaro roto en muchas alas / que se precipitasen en la noche / ebrias solo de luz, / las nubes» [Valente, 2001: 30]. A partir de cierto momento, se asiste a un ejercicio de desprendimiento donde el elemento ascensional del poema se sustituye por otro en forma de pez: «Cómo el oscuro pez del fondo / gira en el limo húmedo y sin forma, / descende tú / a lo que nunca duerme sumergido / como el oscuro pez del fondo. / Ven al hálito» [Valente, 2001: 28].

La animalidad es un pilar clave en la palabra varelina y, sobre todo, en el poema «Tertera acosada por tábanos». Puede que sea uno de sus poemas más oscuros por el desasosiego que provoca en el lector y por la «identificación (mujer-tertera / niña)» [Muñoz, 2007: 92], pero aun teniendo esta función defectuosa resulta esencial por el proceso de desfiguración que está llevando a cabo.

4 Los símbolos del pez y el pájaro no aparecen por primera vez en *Material memoria* (1979), sino que es posible rastrearlo en obras anteriores, como en *Poemas a Lázaro* (1955-1960) o *Interior con figuras* (1973-1976). Recuérdese también el título de su ensayo *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991).

5 Andrés Sánchez Robayna, en el prólogo a *El ángel de la creación*, explica que «Notas para una entrevista» son un conjunto de apuntes escritos por Valente en 1980 con destino a un diálogo en el programa «Encuentro con las letras», de Televisión Española [Valente, 2018: 11].

podría describirla
 ¿tenía nariz ojos boca oídos?
 ¿tenía pies cabeza?
 ¿tenía extremidades?
 sólo recuerdo al animal más tierno
 llevando a cuestas
 como otra piel [...] [Varela, 2024: 224].

En el poema «Escena final» la poeta insiste en la misma cuestión: «He dejado la puerta entreabierta / Soy un animal que no se resigna a morir» [Varela, 2024: 240]. Aquí, la voz lírica se erige como el factor estructurante y configurador adoptando el punto de vista del animal que encarna mediante los verbos en primera persona del singular. En este contexto, en «Lección de anatomía» —es un poema largo que ocupa tres páginas— interesan los siguientes versos: «La carne convertida en paisaje / en tierra en tregua en acontecimiento / en pan inesperado y en miel / en orina en leche, en abrasadora sospecha / en océano / en animal castigado / en evidencia y en olvido» [Varela, 2024: 233] por cuanto hay un recorrido a través de una serie de enumeraciones donde la carne se asimila a distintos elementos, entre ellos, a un «animal castigado».

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha llevado a cabo un recorrido por los motivos líricos y los símbolos comunes tanto en la obra *Material Memoria*, de José Ángel Valente, como en *Ejercicios materiales*, de Blanca Varela. La búsqueda de la luz desde la noche oscura, la desposesión del yo, la experiencia de la vacuidad, el límite entre el decir y su imposibilidad absoluta y la relación simbólica entre el cuerpo y su vivencia con lo divino han permitido vincular estas dos voces con la inefabilidad de la creación mística, que asume el silencio como principio generativo de una obra poética. La manera en que se ha llevado a cabo este análisis del sistema Valente-Varela ha dado cuenta de cómo el hilo conductor del silencio desemboca en una reflexión explícita sobre la confluencia entre lo sagrado y el Eros. La presencia del cuerpo en lo espiritual es, en esencia, uno de los pilares estéticos de sus poesías, noción que entiende lo erótico y la experiencia mística como acto unitivo.

Por un lado, el poeta orensano sintió un gran interés hacia los textos de los místicos y, en particular, los de San Juan de la Cruz, pues relatan experiencias que trascienden el mismo lenguaje: «Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal, ante todo, de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación» [Valente, 2008: 317]. Los escritores de la tradición mística no entienden el lenguaje desde el obstáculo que podría suponer un espacio vacío anterior a la palabra, sino como un territorio de posibilidad, donde el silencio opera como elemento creativo. Estas ideas marcaron la evolución del planteamiento poético de Valente, que hizo de los límites del lenguaje un espacio de experimentación. También se ha expuesto que la corporeidad, comprendida como un acto de descenso a la matriz

inicial, es otra de las claves que atraviesan su obra *Material Memoria*. Desde la perspectiva de Valente, el cuerpo representa un proceso de consumición y devoración que afecta al sujeto impulsado por la pasión amorosa y a la mujer y, por ello, relaciona el principio femenino con el acto germinal de las palabras.

Si bien ambos conciben la sexualidad como un vínculo inseparable de lo sagrado, Varela traza una inversión del proceso místico, es decir, la trascendencia se alcanza con la contemplación de la carne desde la óptica de lo disonante y rechazado, alejándose de toda apariencia equilibrada. En *Ejercicios materiales*, a través del vaciamiento de la corporalidad del sujeto poético, se llega a la identificación con un elenco diverso de animales. Así, la poeta acepta la representación de lo defectuoso como una vía para desentrañar las múltiples facetas de la realidad y, desde el plano lingüístico, sus poemas prescindirán de cualquier artificio hasta buscar su desintegración en el silencio.

5. BIBLIOGRAFÍA

- CIRLOT, J. E. Y CIRLOT, V. (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2012): *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*, Perú, Universidad San Ignacio de Loyola.
- GÓMEZ TORÉ, J. L. (2010): «Un templo vacío. Lo sagrado en la escritura de José Ángel Valente», *Revista de literatura*, N.º 143, 157-184.
- LACALLE CIORDIA, M. Á. (1996): *La poética de José Ángel Valente*, Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, Pamplona. Disponible en: <https://www.educacion.navarra.es/documents/713364/714655/valente.pdf/4db7e7e4-da56-46bb-8a4d-e5b2cb8641c8> [Consulta: 20/11/2024].
- LÓPEZ CASTRO, A. (1990): «La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente», *Estudios humanísticos. Filología*, N.º 11, pp. 75-94. Disponible en: <https://revistas.unileon.es/index.php/EEHHFilologia/article/view/4327> [Consulta: 18/11/2024].
- ____ (2002): *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano editores.
- MUÑOZ CARRASCO, O. (2007): *Sigiloso desvelo: la poesía de Blanca Varela*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- NADAL QUIRÓS, A. M. (2015): *La poesía de Blanca Varela: un ascenso hacia lo más profundo*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- NAUPERT, C. (1999): *La Tematología comparatista entre teoría y práctica: la novela de adultorio en la segunda mitad del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- ____ (2004): «Tematología con valor universal: temas, mitos y motivos», *Liceus-Bivirhum*, pp. 1-20.
- O'HARA, E. (2007): *Tiene más de avispero la casa. Poética de Blanca Varela*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- POLIZZI, A. (2012): «“...entre el decir y lo indecible”: la poesía de José Ángel Valente», *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, pp. 641-650. Disponible en:

- https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/23/23_641.pdf [Consulta: 18/11/24].
- POSADAS, C. (2019): «Blanca Varela: Introducción y Entrevista», *Revista de literatura hispánica*, N.º 89, pp. 193-206. Disponible en <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2963&context=inti> [Consulta 12/11/2024].
- ROMANO, M. (2000): «Sujetos y poéticas en José Ángel Valente: imaginarios re-(des)-encontrados», *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, N.º 12, pp. 89-98. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/424> [Consulta: 10/11/24].
- SALAZAR, I. (2011): «Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde una modernidad desmiraculizada», *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, N.º 5, pp. 1-14.
- ____ (2015): *La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SALDAÑA, A. (2009): «José Ángel Valente: la voz que viene del desierto», *Revista de literatura*, N.º 141, pp. 171-192. Disponible en: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/82> [Consulta: 22/11/2024].
- SILVA-SANTISTEBAN MANRIQUE, R. (1994): «Un animal para el sacrificio», *Hueso número*, N.º 30, pp. 109-113.
- SUÁREZ, M. (2003): *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Editorial Verbum.
- VALENTE, J. Á. (1971): *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.
- ____ (1982): *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus.
- ____ (2001): *Obra poética II: material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza literaria.
- ____ (2008): *Obras completas II. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- ____ (2018): *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- Varela, B. (1986): *Canto villano: poesía reunida, 1949-1983*, Perú, Fondo de cultura económica.
- ____ (2001): *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculos de Lectores.
- ____ (2024): *Poesía completa*, Madrid, Visor Libros.
- Zambrano, M. (2018): *Obras completas IV. Tomo I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculos de Lectores.

El extrañamiento en los cuentos de Felisberto Hernández

Xue Jiang

Universidad Autónoma de Madrid

Sin riesgos no hay arte. Felisberto Hernández era consciente de esto, por lo que, cuando empezó a publicar en los años veinte, eligió un camino totalmente diferente a la narrativa regionalista, tendencia todavía predominante en América Latina por aquel entonces. Sumergidos

Resumen

en el mundo interior del personaje, sus escritos —siempre en primera persona— toman cierta distancia de la realidad

Palabras clave

Felisberto Hernández

Extrañamiento

Mirada

Escritura

externa para conseguir una mirada sesgante y distraída, que permite atisbar los nexos misteriosos que fluyen entre las cosas —tanto físicas como espirituales—, con la finalidad de llegar a la «otra realidad» que queda detrás de esta y que sólidamente vivimos ahora. Aunque en los relatos apenas ocurren sucesos sobrenaturales, la imaginación libre y fantástica, acompañada de un toque brumoso y juguetón, los tiñe de un matiz irregular y extravagante, haciendo del «extrañamiento» una de sus principales características.

Without risks there is no art. Felisberto Hernández was aware of this, so, when he started publishing in the 1920s, he chose a totally different path from the regionalist narrative, a trend still predominant in Latin America at that time. Immersed in the inner world of the character, his writings —always in first person— take a certain distance from external reality to achieve a biased and distracted look that allows us to glimpse the mysterious connections that exist flowing between things —both physical and spiritual—, with the purpose of reaching the “other reality” that lies behind this one and which we solidly live in now. Although supernatural events hardly occur in the Hernandian stories, the free, fantastic imagination, and the misty, playful touch, together help to tinge them with an irregular and extravagant shade, making “estrangement” one of their main characteristics.

Keywords

Felisberto Hernández

Estrangement

Gaze

Writing

Abstract

I. INTRODUCCIÓN

Víktor Shklovski formuló el concepto de extrañamiento (*ostranenie*) en 1916 con el ensayo «El arte como artificio»¹, en el que dice:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción [Shklovski, 1978: 60].

En opinión del formalista ruso, la repetición mecanizada de la vida cotidiana desgasta la capacidad perceptiva del hombre. Para conseguir mayor facilidad en el pensamiento, los objetos ya no son vistos como totalidad, sino que pasan a ser reconocidos, debido a una inercia cognitiva preestablecida, por sus rasgos más sobresalientes. De este modo, todo aquello que resulta familiar tiende a ser ignorado, los detalles ocultos terminan por desaparecer y la realidad, inicialmente llena de novedades, va hundiéndose en una esfera automatizada de inconsciencia [Jiang, 2023: 10]. Cuando tal proceso se traslada al campo del habla, los sonidos pronunciados, entonces, no son más que una sucesión de letras, y las palabras escritas, una disposición de imágenes viejas. En otras palabras, bajo el impulso de las acciones rutinarias, han dejado de sentirse tanto la forma exterior como la interior de un discurso [Shklovski, 2021: 69-70]. Y eso es lo que debe combatir el artista. Al igual que Vargas Llosa, quien sostiene que poner en entredicho la realidad constituye «la secreta razón de ser de la literatura» [Vargas, 1997: 12], Shklovski cree que el arte, con el fin de resistirse a la monotonía de la vida, ha de romper de forma creativa todo lo familiar y estandarizado para que aflore ese costado desconocido y sorprendente. De ahí la necesidad de la deformación deliberada del lenguaje habitual, que permite al lector prolongar e intensificar la percepción, posibilitándole el alejamiento

1 Artículo publicado en el año 1917.

de las emociones cotidianas y la experiencia de una renovación estética frente al texto [Shklovski, 1978: 60-61]. Así surge la teoría de extrañamiento.

En la región rioplatense de la misma época, Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-Montevideo, 1964) todavía tenía que esperar unos cuantos años para poder empezar su primer intento literario. Las obras iniciales eran breves y carecían de una estructura lógica clara, pero ya dejaban entrever un «misterio blanco» que impregnaba los objetos y pensamientos y que perduraría a lo largo de toda su carrera creativa. Hugo J. Verani opina que el rasgo más distintivo de la narrativa hernandiana radica en su capacidad de descubrir lo inusual dentro de lo habitual [Verani, 1987: 129]. Esto coincide con la propia afirmación del cuentista, quien se declara fascinado por lo escondido, considerándolo el factor esencial que guía e inspira su filosofía del arte: «Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, [...] me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio» [Hernández, 2022: 441]. Efectivamente, aunque Felisberto ha permanecido largo tiempo al margen de la corriente principal de la literatura latinoamericana, sus letras han tejido por sí mismas un juego fascinante de encantamiento. Bajo la mirada ingenua y desviada, el viejo orden de la normalidad se derrumba en silencio: los límites entre objeto, vida, pensamiento y emoción se difuminan para volverlo todo raro, excéntrico, flotante; solo se oye el tañido de campanas resonando en la niebla, que toca a menudo esa «otra realidad» que acecha en la oscuridad. Así, un mundo nuevo se levanta, donde para mencionar las cosas aún hay que señalarlas con el dedo, lo que evidencia, además, un vínculo sutil entre la presencia de extrañamiento y la literatura previa al *boom* latinoamericano.

Basado en esto, el presente trabajo, a partir del concepto de «extrañamiento», diserta sobre lo irregular, lo anómalo e incluso lo extravagante en la narrativa de Felisberto Hernández, analizando cómo el autor logra, dentro del marco de la realidad, restituir a lo ordinario su capacidad de asombro y desafiar la percepción estandarizada del lector. Para ello, se examina la manera en que sus relatos desvelan conexiones insólitas latentes en la cotidianidad que, sin recurrir a elementos surrealistas, penetran en rincones no convencionales de la experiencia humana y generan una profunda sensación de desfamiliarización². Asimismo, se estudia el extrañamiento en la propia forma de narración, donde el texto se encuentra en frecuente disociación y fragmentariedad para proporcionar una característica singular de la primacía de la enunciación —el acto de escribir— sobre el enunciado —el producto final—. El arte no debe ser un mero reflejo de la realidad, sino una replasmación de ella con miras a llegar a lo verdadero más allá de las apariencias. La práctica literaria de Felisberto pone de manifiesto que la escritura ha de devolver la dimensión poética a la vida normal.

2 Carlos Gamarro, en su estudio sobre las ficciones de Felisberto Hernández, expone que «la categoría de lo fantástico no parece convenirle» [Gamarro, 2010: 159-199], lo cual coincide con la opinión de Julio Cortázar: «la calificación de “literatura fantástica” me ha parecido siempre falsa [...]» [Cortázar, 1975: 5-9]. En realidad, salvo pocos relatos —ejemplos como «El acomodador», «Lucrecia», etc.— en que intervienen fuerzas sobrenaturales, la mayoría de las historias hernandianas suceden dentro del marco realista, o sea, que pueden ser explicadas por lógicas naturales.

2. FELISBERTO HERNÁNDEZ Y SU MIRADA DE EXTRAÑAMIENTO

Leer los cuentos de Felisberto Hernández no parece una tarea sencilla, puesto que predomina en ellos, en lugar de tramas definidas, un flujo de conciencia automático y sin dirección: una perspectiva periférica —preferentemente en primera persona y asociada a la figura de un pianista solitario y retraído, lo que remite a su condición de músico³— confiesa de modo sostenido las incidencias que atisba y las impresiones que percibe, dando lugar a formas textuales difusas con relaciones sucesivas poco razonadas. Esos pensamientos implícitos, al mismo tiempo, son capaces de rozar los tentáculos ocultos en la rígida regularidad, de los cuales nace una rica flotación de rareza que matiza las historias refinadas.

La creación de Hernández se divide generalmente en dos etapas. En 1925 vio la luz su primer libro *Fulano de tal*, de «papel pluma livianísimo»⁴ [Vitale, 2015: 73]; lo siguieron años después otros títulos como *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931). Dichas publicaciones, de corta extensión y edición personal, leídas solo por un estrecho círculo de amigos, conformaban el primer ciclo creador del neófito literario, caracterizado por su inclinación hacia el pensamiento especulativo y una atmósfera lúdica e imprecisa, sustentados por apuntes esquemáticos y escenas fragmentarias [Verani, 1987: 129]. A pesar de la inmadurez expresiva de este período, ya se vislumbraba el carácter experimental del autor, anticipando la perspectiva y la voz únicas de sus obras posteriores⁵.

La aparición en 1942 de *Por los tiempos de Clemente Colling* fue el segundo intento creativo de Hernández tras un silencio de más de diez años y marcó, asimismo, su nacimiento definitivo como escritor. Desde entonces, fue abandonando su carrera como pianista para poner mayor dedicación a la literatura [Vitale, 2015: 74]. En comparación con las primeras obras, los textos de esta etapa eran maduros y completos, con mayor extensión y una estructura argumental relativamente más sólida. Los dos libros siguientes, *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (escrito en 1944 y publicado en 1965), centrados también en la rememoración del pasado, muestran una intención coherente de rescatar la infancia y la adolescencia del narrador, haciendo del Montevideo antiguo el fondo narrativo.

Desde la década de los cuarenta, el cuentista desarrolló paralelamente otra vertiente literaria que representa mejor su estilo personal, destacando el distanciamiento, la

3 Antes de dedicarse a la literatura, el músico Felisberto recorría diversas poblaciones de su país Uruguay y de Argentina, ofreciendo recitales en tabernas o improvisando música para acompañar el cine mudo. Estas experiencias se convirtieron más tarde en ricas fuentes de material que nutrían su escritura. Puede consultarse más información en la introducción de Enriqueta Morillas para *Nadie encendía las lámparas* versión de Cátedra (1993) o en el artículo de Ida Vitale «Tierra de la memoria, cielo de tiempo».

4 Ensayo publicado originalmente en la revista *Crisis*, N.º 18, Buenos Aires, octubre de 1974, pp. 5-11.

5 Véanse también comentarios como el de Kim D. Yúnez, quien indica que en los textos de la primera etapa literaria de Felisberto se perfilan ya su temática y estilo característicos, a pesar de que los críticos suelen denominarlos «fragmentos», «búsquedas» o «esbozos», ya que muestran «su preocupación por el ser en el mundo, su tendencia a transformar la realidad cotidiana y su interés por el acto de escribir» [Yúnez, 2000: 14-15].

irracionalidad y lo misterioso en los escritos, donde, con la ayuda de una imaginación ágil, emergen situaciones extravagantes, escenas sombrías, hechos absurdos y atmósferas nebulosas [Jiang, 2023: 2]. Los cuentos que siguen esta línea son los recogidos en *Nadie encendía las lámparas* (1947)⁶ y en producciones como *Las Hortensias* (1949), *La casa inundada* (1960) y *El cocodrilo* (1962).

«Mis cuentos no tienen estructuras lógicas», afirma Hernández al reflexionar sobre su obra literaria. En el artículo titulado «Explicación falsa de mis cuentos»⁷, recurre al crecimiento de una planta para ilustrar su proceso de escritura:

En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. [...] debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento: solo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos [Hernández, 2022: 428].

La poética, para el escritor, no se basa en la interacción directa con la realidad que lo rodea, sino en un seguimiento minucioso de la psicología interna, siendo una proyección interior del mundo exterior. Esta participación de lo psicológico no es activa ni definida; por el contrario, es algo imprevisible, desconocido incluso para el propio narrador. Un deambular aleatorio de la mirada domina su movimiento: lo visual convierte las imágenes externas capturadas por casualidad en procesos íntimos de conciencia, que luego se registran en letras y dan forma al contenido narrativo, aspirando a suscitar una experiencia estética inesperada, como señala la cita: «algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos». El acto de «ver», en efecto, desempeña un papel primordial en la producción hernandiana, en la que abundan motivos y metáforas al respecto. El «ver» puede ser una elección irracional y arbitraria: «Ahora yo [...] esperaba que mis ojos [...] eligieran un objeto cualquiera y se lo fueran tragando despacio» [*Ibidem*: 414], o va adquiriendo autonomía en la pelea con el sujeto: «Tuve que dejar de escribir un rato porque los ojos se me escaparon para la calle [...]» [*Ibidem*: 430], pero lo más importante es que significa en sí mismo un intento audaz de romper con lo común y explorar paisajes inexplorados:

En la sala de Celina había muchas cosas que me provocaban el deseo de buscar secretos. [...] Al principio había mirado los objetos distraídamente; después me había interesado por los secretos que tuvieran los objetos en sí mismos; y de pronto ellos me sugerían la posibilidad de ser intermediarios de personas mayores; ellos —o tal vez otros que yo no miraba en ese momento— podrían ser encubridores o estar complicados en actos misteriosos [*Ibidem*: 165].

6 *Nadie encendía las lámparas* fue publicado por la Editorial Sudamericana en Buenos Aires, convirtiéndose en el primer libro de Hernández editado por una casa de prestigio y leído, más tarde, por escritores de renombre como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y Julio Cortázar. Se considera una recopilación de sus relatos más logrados. Véase «Introducción» de Enriqueta Morillas en Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Cátedra, pp. 16-18.

7 Primera publicación en *Entregas de la Licorne*, N.º 5-6, Montevideo, septiembre de 1955, p. 97.

Siendo parte de la trilogía de la memoria, «El caballo perdido» recuerda, en un tono autobiográfico, la experiencia del narrador al acudir a casa de su profesora para tomar clases de piano. El deseo del niño-protagonista por descubrir secretos, expresado al principio, orienta el trayecto completo de la historia, pero también puede interpretarse como una manifestación de toda la poética del cuentista genio: detectar, a partir de una mirada infantil y no contaminada por lo secular, las grietas o puntos ciegos que insinúan posibles desequilibrios en un mundo que mantiene sus reglas y rutinas de manera estable y permanente.

No será difícil observar que los elementos —tanto objetos concretos de la realidad como emociones abstractas de la mente— que aparecen en la escritura de Felisberto se inclinan a «huir» de su estado acostumbrado para situarse en «un desarrollo dinámico en constante fluir» [Barrenechea, 1978: 168], medio por el cual son dislocados o fragmentados a fin de encontrar nuevas combinaciones que subviertan las percepciones tradicionales, provocando para el texto un efecto notable de extrañamiento, que desestabiliza las fronteras de la realidad. Según Teresa Porzecanski, la mirada que presenta Hernández no es «funcional» a la circunstancia ni se somete a los consensos de la perspectiva colectiva y canónica [Porzecanski, 2002: 84]; y, una vez que la mirada trasciende la convención, las cosas observadas, por consiguiente, cambian sus posturas habituales y se vuelven blandas, maleables, dispuestas a recibir el otro panorama que yace en el envés de lo real. De esta manera, no será de extrañar la opinión de Saúl Yurkievich de que en los relatos hernandianos «todo está en suspensión; [...] tiende más a dispersarse que a la concentración» [Yurkievich, 1977: 363].

Este estilo narrativo tan particular puede entenderse en parte gracias al rico bagaje musical de Felisberto. Aunque el continente latinoamericano de la época todavía estaba marcado por el paradigma naturalista y positivista, es de suponer que el conocimiento de compositores vanguardistas como Prokófiev y Stravinski catalizara en él una conciencia de libertad y antimimesis, que le permitió percibir la resistencia en la trayectoria ordinaria de las cosas y ofrecer una interpretación desnaturalizada de las normas consensuadas. Además, las técnicas de sinestesia heredadas del modernismo le dejaron construir, a través de intensas interacciones de vista, sonido y olfato, un mundo flotante que disponía de palpables ritmos subjetivos al no depender de estándares objetivos [Morillas, 1993: 12-13]. Por otro lado, sería inapropiado omitir la influencia de Carlos Vaz Ferreira, cuyo pensamiento humanístico moldeó la preferencia del escritor por la plasmación psicológica⁸. El autor de *Fermentario* enfatiza la naturalidad de la mente consciente, la espontaneidad del discurso y lo inacabado de las formas, valorando el desarrollo del raciocinio por encima del resultado de este proceso [Osorno Maldonado, 2011: 21], con vistas a evitar todo lo forzado, rutinario y estático de las ideas y palabras escritas. Para el filósofo uruguayo, es en el fermento de las ideas donde germinan «respuestas vivas» [Giersberg, 2004: 128], o sea, un nuevo espacio asentado fuera de la regularidad que

8 A partir de los años veinte, el futuro escritor, apasionado por la filosofía de Vaz Ferreira, asistió atentamente a las conferencias que este dictaba y, como sentía las inquietudes que provocaban muchas de las opiniones del filósofo, las absorbió y aplicó a su producción literaria posterior.

permite la entrada de sustancias líquidas: «[...] ahí iría, expresado en lo posible, el psico antes de la cristalización: más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental» [Vaz Ferreira, 1953: 5]. Es la misma búsqueda estética de Hernández, que se refleja en su creación textual: «[...] yo estaba atento a la aparición de sentimientos, pensamientos, actos o cualquier otra cosa de la realidad, que sorprendiera las ideas que sobre ellas tenemos hechas» [Hernández, 2022: 433].

Por lo tanto, con el continuo enfrentamiento entre la mirada y la realidad, y con saltos repetidos entre lo consciente y lo inconsciente, se va configurando un espacio narrativo fluido y ambiguo, donde los seres vivos pierden autonomía, los objetos inanimados adquieren vida y pensamiento, el todo se fragmenta en partes independientes y lo abstracto se hace concreto y viceversa, mientras que las cosas insignificantes recuperan atención y vitalidad. Cortázar señala, tomando a Felisberto Hernández como ejemplo, que la misión del novelista «es la de alcanzar el límite entre lo sabido y lo otro, porque en eso hay ya un comienzo de trascendencia» [Cortázar, 2010: 108]. La transmisión del afecto debe realizarse por un lenguaje simbólico, por las asociaciones que escapan a la mirada habitual, creando de esta manera un ambiente onírico y brumoso que va en contra de la lógica de la naturaleza. Palabras con atributos así, en un momento dado, abrirán al texto perspectivas ilimitadas que permiten acceder sin rodeos a otra realidad que se esconde en una lejana oscuridad. Los cuentos hernandianos son, sin duda, una prueba fehaciente de esta disertación. Para acercarse al lado desconocido de la vida normalizada y vislumbrar las anomalías ocultas en ella, el autor —también narrador— se vale de una mirada oblicua, que no está sujeta a la razón ni reducida al mero registro descriptivo, sino que tiene la capacidad de autocrearse, de teñir todo lo observado de una novedad sorpresiva. Esto, como consecuencia, contribuye a la desintegración de los códigos lógico-normativos, dando paso a un nuevo orden alternativo en el que la indiferencia, el vacío y la ausencia obtienen su poética original.

3. VITALIZACIÓN, COSIFICACIÓN O EL DESCONCIERTO HUMANO

El «objeto» ocupa casi el foco de atención en la escritura de Felisberto. Si el proceso psicológico del personaje se apoya mayoritariamente en el contacto visual con el entorno, todos los elementos visibles y perceptibles se convierten, por ende, en componentes imprescindibles de la actividad narrativa. Las deformaciones aleatorias de estos elementos constituyen el origen de la inestabilidad del texto y una de las causas significativas del extrañamiento. Al repasar las obras hernandianas, lo misterioso que rodea a los objetos deja su huella desde el inicio:

Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Este se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más [Hernández, 2022: 63].

Creada en la primera etapa, «La casa de Irene» narra la aparición y desaparición de un «misterio blanco», que no necesita ser resuelto, sino que existe y asoma ocasionalmente de entre las sombras para ser aceptado con naturalidad por los personajes. «Lo que más nos encanta de las cosas, es lo que ignoramos de ellas conociendo algo» [*Ibidem*: 70]. Por su parte, «Drama o comedia», escrito en el mismo período, aporta una posible explicación de por qué el autor se obsesiona con la búsqueda de lo oculto. El paso del tiempo no es sino un ciclo repetido de sucesos similares que vuelve apáticas a las personas, así que, para mantener el interés por la vida, es necesaria una mirada renovada que desafíe los límites de la normalidad, que permita descubrir aspectos vivos y vibrantes en lo familiar; aquello que despierta nuestra curiosidad suele ser lo que se oculta o no se dice, en lugar de lo que se muestra de forma constante. Es precisamente este aspecto incógnito y misterioso el que sostiene nuestra reflexión y asombro y nos anima a explorar más posibilidades extraordinarias.

Por ello, cuando el sujeto se halla al borde de la casa contemplando los objetos en una posición receptiva, a menudo surge un misterio que tiene el poder de liberar al objeto de su definición como «objeto» y dotarlo de características del «hombre»:

Apenas se levantó de la silla apareció el misterio blanco. La silla era de la sala y tenía una fuerte personalidad. La curva del respaldo, las patas traseras y su forma general eran de mucho carácter. Tenía una posición seria, severa y concreta. Parecía que miraba para otro lado del que estaba yo y que no se le importaba de mí [*Ibidem*: 64].

Fenómenos de esta vitalización proliferan en los cuentos de Hernández, ya que «[...] los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas» [*Ibidem*: 202], como expone la chica del balcón, lo que lleva a que las conexiones, originalmente sólidas, se vuelvan confusas e inseguras en el espacio discursivo. Se debe añadir que la adquisición de vida y conciencia no es un proceso de creación artificial, es decir, el cuentista no concibe la vitalización del objeto como un producto de la imaginación, sino como una existencia inherente al contexto narrativo que invita a los personajes a percibirla. En esta comunicación íntima, se forma entre el sujeto y el objeto, de manera secreta, una alianza de la cual los externos permanecen ajenos: «Claro que cuando venía Celina los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado» [*Ibidem*: 161]. Así, todo lo que se observa, ya sean hojas de ventana, cigarrillos, barba, escalera, cama, foco de luz o elementos intangibles como la voz, el silencio o la oscuridad, comienza a pensar y hasta actuar como un ser vivo. A veces el secreto escondido en las cosas se convierte en el estímulo de otro acontecimiento, una asociación intuitiva que puede parecer ilógica, pero que interviene literalmente en las acciones del personaje, lo que refuerza su soledad o ciertas manías, además de producir una inquietante extrañeza en el texto. En «Menos Julia», el narrador atribuye subjetivamente la enfermedad de su amigo a una silla de la tienda: «Yo miré la silla y no sé por qué pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella» [*Ibidem*: 224]. O en «La casa inundada», donde la cúpula de cristales encierra el silencio de los muertos, las plantas inspiran pensamientos sigilosos, el ruido

del ferrocarril insinúa la locura de la señora Margarita y la idea de cultivar recuerdos en el agua proviene de un instante místico e inexplicable: «[...] en el momento de ver el agua entre el vidrio del vaso y la poca luz de la penumbra, se imaginó que la misma agua se había ingeniado para acercarse y poner un secreto en los labios que iban a beber» [*Ibidem*: 343].

Desde la perspectiva hernandiana, la relación entre humano y objeto no es estática, sino dinámica e interactiva, mostrando una tendencia a invertir la autoridad preestablecida: el objeto inanimado adquiere conciencia humana, mientras que el ser humano se vuelve inerte y desalentado; incluso, el objeto comienza a influir en el sujeto controlando sus pensamientos y acciones, y este, a su vez, deja de ser el iniciador de las acciones y se convierte en un receptor pasivo de los mensajes que puede brindar el objeto, perdiendo así su autonomía. Un extracto de «El caballo perdido» ejemplifica la vulnerabilidad del hombre frente al poder del objeto:

En el apuro ya ella había tomado aquel lápiz rojo tan lindo y yo sentía sonar su madera contra los huesos de mis dedos, sin darme tiempo a saber que me pegaba. [...] Se me hinchaban unas inaguantables ganas de llorar. Las apretaba con todas mis fuerzas mientras me iba cayendo en los oídos, en la cara, en la cabeza y por todo el cuerpo un silencio de pesadilla. [...] En aquel momento los objetos tenían más vida que nosotros. Celina y mi abuela se habían quedado quietas y forradas con el silencio que parecía venir de lo oscuro de la sala junto con la mirada de los muebles [*Ibidem*: 169-170].

Cuando llega el inesperado castigo físico, el relato cambia el tono relajado de antes y entra de inmediato en un espacio de penumbra y silencio —«En aquel momento los objetos tenían más vida que nosotros»—. Para el *yo* protagonista, quien permanece impotente ante la amenaza del objeto que da Celina, el castigo no solo destruye la ingenuidad y las ilusiones de su niñez —«[...] ahora yo no tenía más ganas de buscar secretos» [*Ibidem*: 173]—, sino que también quiebra el ensueño de amor que la ha estado abrigando a ella —«[...] Celina había roto en pedazos todos los caminos; y había roto secretos antes de saber cómo eran sus contenidos» [*Ibidem*: 172]—.

La continua yuxtaposición entrelazada entre humano y objeto, entre seres vivos e inanimados, no solo desdibuja los límites entre lo real y lo irreal conduciendo a una experiencia perceptiva de inimaginable dislocación, sino que también revela la autoseparación y la alienación del sujeto. Las relaciones nos constituyen y somos desposeídos por ellas. La conexión humana opera como matriz identitaria, pero contiene el riesgo de exposición a los demás y de precariedad ante la violencia [Butler, 2006: 46]. En los textos de Hernández, este proceso paradójico de enlace se extiende a todo lo que hay en el mundo. A medida que se establece la comunicación con el exterior, es inevitable que el sujeto se vea envuelto por la ilusión creada por el objeto y contagiado por sus propiedades; se entrega así a una inercia que debilita su capacidad de reacción y cae en consecuencia en un estado caótico y desequilibrado. Se observa cómo la persona que siente un afán inefable por los objetos celebra sigilosamente rituales táctiles en la

oscuridad, y cuando tiene que enfrentarse a la frustración de la vida se convierte en un objeto más: «Yo le fui a poner mi mano en un hombro y sin querer toqué su cabeza crespá. Entonces pensé que había rozado un objeto del túnel» [Hernández, 2022: 236]. Del mismo modo, un aficionado a las muñecas, Horacio, en sus fantasías diarias, se asemeja cada vez más a esos objetos estáticos, hasta perder toda su razón ante el desasosiego de la realidad: «Horacio cruzaba por encima de los canteros. Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas»⁹ [*Ibidem*: 329]. Detrás de la «cosificación» del individuo, lo que se pierde no es solo el control sobre el comportamiento, sino también la certeza de su propia existencia. Antes de que Horacio camine hacia la locura, al mirarse cada día en el espejo para asearse, la baja altura de este hace que se presente «un hombre sin cabeza» [*Ibidem*: 311], o sea, un hombre que carece tanto de integridad física como de autonomía intelectual. El cuerpo seccionado, reflejado en el espejo, simboliza precisamente la alienación del interior del sujeto, quien, en la realidad, se sumerge en el juego de objetos e ilusiones, metáforas y asociaciones, por lo que acaba perdiéndose en un torbellino de confusión y vacío.

A diferencia del «emphasis upon value» [Forster, 2005: 54], que postula E. M. Forster cuando discute sobre el personaje en la creación narrativa¹⁰, en las obras de Hernández las personas abandonan lo sublime, no persiguen ideales ni presentan figuras de dignidad o belleza; en cambio, son corrientes, mediocres e incluso inmorales, vulgares [Jiang, 2023: 53]. Desatendidos por expectativas exteriores o normas éticas, entienden la lógica del movimiento mundial desde una perspectiva totalmente personal; se inclinan a escapar de la realidad y la muchedumbre al no tener la capacidad de amar y ser amados, y prefieren encerrarse en sus espacios íntimos para cultivar soledades, fantasías y locuras. Ya se trate de la chica que ve el balcón como su amante, del acomodador que «tiene una luz del infierno en los ojos» [Hernández, 2022: 221], del amigo entusiasta del juego táctil que se realiza en el túnel o de la viuda que construye una casa inundada para albergar sus recuerdos, los personajes comparten una especie de obstinación ritualizada e ingenuidad periférica. Se mantienen alejados del centro e intentan abrir grietas en lo duro y frío de la normalidad cotidiana, con el fin de alcanzar otro lado de la realidad que les sirva de apoyo, aunque continúe siendo ilusorio. La absurdidad y el desconcierto constituyen su forma de existir, al punto de que uno se expresa de la siguiente manera: «Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal» [*Ibidem*: 224]. En este sentido, la producción textual de Hernández no solo revela los variados paisajes de la realidad, sino que también indaga en la naturaleza absurda de la existencia humana, lo que otorga a sus obras, además,

9 «Las Hortensias» se encuentra entre las pocas obras de Hernández que se escribe en tercera persona, lo que muestra de perfil lo profundo de la alienación del individuo que se ve obligado a recurrir a una voz ajena. El ruido continuo y monótono en la historia, al igual que en «El acomodador» y «La casa inundada», sugiere la decadencia, la ansiedad y la inminente pérdida del control mental del protagonista.

10 La frase original en inglés es «[...] the novelist will be appealing to our intelligence and imagination, not merely to our curiosity. A new emphasis enters his voice: emphasis upon value» ([...] el novelista apelará a nuestra inteligencia e imaginación, no solo a nuestra curiosidad. Un nuevo énfasis surge en su voz: énfasis en el valor).

un estilo humorístico y sarcástico parecido al de Kafka —«Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto» [1985: 9]—, un absurdo inicial inventado con la metamorfosis. Esta animalización también la emplea con frecuencia el escritor uruguayo para destacar el desequilibrio del hombre. En «El cocodrilo», el pianista y vendedor de medias recurre al llanto para vender mejor los productos y, con el tiempo, su cuerpo pierde todo control sobre sus funciones; lo que el espejo refleja ya es la cara.

El motivo de autoobservación que aparece repetidamente introduce un tema crucial de la narración: el «otro» o el «doble yo». Al mirarse en el espejo, el sujeto no se ve a sí mismo, sino a un «otro» animalizado, una versión escindida de su propio cuerpo. Al contrario de la mirada de Narciso, obsesionada con su imagen reflejada en el agua, el mirarse, en este caso, es un acto inconsciente y a menudo evitado por la gente debido al horror y la angustia que lo acompañan. En las pocas ocasiones en que se atreve a una mirada fugaz, lo que capturan los ojos no es más que desorden y desilusión; el espejo no devuelve un rostro claro, sino la disolución de la identidad. Así, a lo largo de las páginas resuenan sentimientos similares a este: «Yo nunca tuve mucha confianza en mi cuerpo; ni siquiera mucho conocimiento de él» [*Ibidem*: 471]. La expresión de lo alienado como tal a veces no encuentra refugio en la comunicación humana, ni siquiera en las personas deshumanizadas o animalizadas, y es preciso adoptar una perspectiva completamente animal:

De pronto levanté la cabeza y me encontré conmigo mismo, con mi olvidada cabeza de caballo desdichado. El espejo también mostraba partes de mi cuerpo; mis manchas blancas y negras parecían también ropas revueltas. [...] Estaba tan deslumbrado que tuve que bajar los párpados y buscarme por un instante a mí mismo, a mi propia idea de caballo cuando yo era ignorado por mis ojos [*Ibidem*: 244-245].

El «otro» en el sentido espacial se segmenta por el espejo, mientras que el «otro» en el sentido temporal busca conexión a través de la escritura. Las relaciones claras y oscuras que el narrador mantiene con su cuerpo le otorgan una perspectiva única para observarse, pero también el medio necesario para explorar su interior y buscar en la mirada retrospectiva su verdadero yo. Escribir, al ser un proceso que une el pasado con el presente, da vida a lo efímero y forma a lo inmaterial, se asume como el soporte tangible de este viaje de introspección. Como expresa el monólogo en «Diario del sinvergüenza»:

Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama «el sinvergüenza», no es de él; que su cabeza, a quien llama «ella», lleva, además, una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera. Desde entonces el autor busca su verdadero yo y escribe sus aventuras [*Ibidem*: 516].

4. EL EXTRAÑAMIENTO EN LA ESCRITURA

El extrañamiento de los cuentos de Hernández no se manifiesta únicamente en el contenido, sino también en la forma de escritura. En el análisis anterior se ha señalado que, dentro del espacio discursivo construido por el autor, todos los elementos tienden a desvanecerse en vez de adherirse a su estado convencional, lo que provoca que la atmósfera sea siempre anómala y brumosa. Y dada la vinculación estrecha entre la dispersión semántica y la dispersión sintáctica [Verani, 1987: 141], tal efecto de disolución y desfamiliarización que se palpa en el texto se asocia, además de con objeto narrativo, mayormente con su forma de presentación: el sujeto narrador evoca el pasado en una posición retrospectiva y, guiado por el flujo errático de la conciencia, captura momentos sorprendentes bajo la superficie de la realidad, por lo que la narración no va a seguir una línea argumental clara, sino que se parece, más bien, a un viaje interminable hacia el tiempo perdido, en que las palabras se tornan difusas y fragmentadas con la erosión del tiempo y los cambios mentales. Ángel Rama, al discutir sobre la obra de su compatriota, afirma que «la realidad que se nos muestra es, específicamente, la de la creación artística» [Rama, 1968: 453]. Como él destaca, Hernández presta más atención al acto de narrar en sí que al hecho u objeto narrado; en otras palabras, sus relatos no solo cuentan historias, sino que revelan cómo se cuentan. A medida que la conciencia se expande o se detiene al azar en sus amorfas andanzas, el despliegue progresivo de los eventos y el destino de los personajes, que en un sentido tradicional se consideran esenciales, dejan de ser el núcleo del texto, y la línea principal de la narración se traslada a los mecanismos y procesos internos de la creación literaria.

En uno de los pocos poemas que ha dejado Felisberto, dice: «He ido a la memoria a juntar hechos / Alrededor de los hechos han crecido pensamientos» [Fundación Felisberto Hernández, s.f.]. Este verso podría ser la clave de toda su obra narrativa, que, sumida en la evocación del tiempo transcurrido, apunta siempre al pasado y no al futuro [Jiang, 2023: 37]. De hecho, ya sean las tres obras específicamente enfocadas en la memoria u otros cuentos que, en apariencia, no guardan relación directa con el recuerdo, todos se basan en la memoria para reconstruir detalles, registrando, de manera cercana o distante, sucesos y personajes que rodean al narrador. «El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine» [Hernández, 2022: 176]. Cada relato hernandiano es como una fluida pieza teatral de reminiscencia, que invita al lector, siguiendo la mirada del narrador, a adentrarse en su vasto y onírico territorio de la memoria, a revivir las fugaces y fragmentarias escenas del pasado. La coincidencia de ciertas asociaciones y la reiteración de determinados episodios ayudan a verificar la autenticidad de los acontecimientos, pero el núcleo poético creado por metáforas imprevistas y ambientes ilusorios aleja todavía la narración de lo confesional y revela su naturaleza literaria.

Se advierte que, en el libre fluir del pensamiento, las palabras se vuelven naturalmente discontinuas y saltarinas, al no atenerse a reglas estrictas de lógica ni estar limitadas por un marco fijo. Esto corrobora la afirmación del propio escritor: «La lógica de

la ilación sería muy débil» [*Ibidem*: 113]. La historia hernandiana no se desarrolla linealmente, sino que se discontinúa, se fragmenta y carece de rigor estructural: como que la narración, dirigida por la conciencia, capta aleatoriamente en la memoria tramas que pueden resultar de interés; son recurrentes las digresiones o descripciones ajenas a la idea central, lo que hace que el discurso sea inusualmente sinuoso e incoherente¹¹. «Por los tiempos de Clemente Colling» expone la narración a partir de una serie de remembranzas que no tienen relación con el objeto del recuerdo; se demora tanto en asuntos desviados del tema principal que parece evitar entrar en la historia de Colling. Ocurre lo mismo en «Lucrecia», donde el narrador rememora sus aventuras en el siglo xv en torno a Lucrecia —una figura importante del Renacimiento—, pero poco a poco divaga sobre personas comunes e irrelevantes y concluye el discurso con la muerte de una niña, hecho que se aparta bastante del inicio. De manera similar, en «El comedor oscuro», el curso normal de la narración se ve interrumpido por la repentina aparición de «Arañita»; el «pianista» se pierde en los recuerdos de este amigo y deja de prestar atención al hilo principal del argumento. La lista continúa.

El sujeto, inmerso en la rememoración del pasado, solo con la escritura logra aferrarse a algo tangible y real en la actualidad —«Y esta (escritura) era precisamente, la última amarra con el presente» [*Ibidem*: 174]—. Este acto, sin embargo, lo lleva inevitablemente a sufrir una escisión interior: un «yo» existente en la realidad actual como creador de la historia y otro «yo», como personaje del recuerdo, atrapado en el pasado. El paralelismo de las dos identidades da a la escritura hernandiana la posibilidad de salir a menudo del contexto narrativo convencional, guiado por el «yo» del pasado, para reflexionar, desde la perspectiva de un escritor-memorialista, sobre el proceso de generación del texto-memoria, lo que confiere a su obra un marcado carácter metaficcional. Según William H. Gass, la «metaficción» es un tipo de narrativa caracterizado por su elevada autoconciencia y naturaleza autorreferencial; es capaz de reflexionar sobre sí misma, cuestionando o resaltando la relación entre la historia y su creación [Gass, 1989: 24-26]. Mientras que la narración tradicional busca transmitir un evento concreto, al centrarse fundamentalmente en sucesos y personajes, la metaficción se decanta por los mecanismos de la creación, con el foco puesto más en el proceso artístico y no en el producto final. Tal rasgo permite a Felisberto deconstruir la hegemonía de la forma lineal representada por la escritura antigua e impregnar sus letras de un matiz de «extrañamiento», que aporta a la literatura narrativa un nuevo panorama perceptivo de considerable singularidad. Tomando como ejemplo «El caballo perdido», el relato parece intentar recrear parte de la vida infantil del narrador; no obstante, en un momento determinado, el «yo» tiene que «interrumpir esta narración» [Hernández, 2022: 174] por un hecho imprevisto. Así, la realidad del presente irrumpe y sustituye la perspectiva del niño en

11 Véase también la crítica de Ricardo Pallares al respecto: «Cuando esos flujos [...] hacen irrupciones en el asunto del relato o lo interceptan a la manera de corredores semánticos que vienen desde otros lugares cargados de energía subjetiva o intrapsíquica, también son parte de los hechos principales en la narración. Si los referidos flujos son secundarios o incidentales dan lugar a acotaciones con mayor o menor deriva y digresión» [Pallares, 2015: 57].

el pasado; el personaje se convierte en el escritor que cuenta la historia, quien ya no se dedica a evocar el pasado, sino a examinar su entorno y la relación entre el presente y el pasado, para introducir estos hilos de pensamiento en la narración posterior. «Las dos historias» podría ser un ejemplo más ilustrativo. Como sugiere el título, en el cuento se entrelazan dos líneas argumentales. La principal, narrada en tercera persona (el final cambia a primera), describe a un joven que pretende registrar, mediante la escritura, las peripecias amorosas que ha experimentado. A modo de inserción y transición, la subtrama desplaza el enfoque hacia las piezas narrativas que él ha finalizado; en estos registros fragmentados, el chico ya no es un personaje sujeto a valoración en el hilo principal, sino que asume el rol de narrador y creador, de manera que toma plena responsabilidad sobre sus propios escritos. Se puede decir que la obra se completa por la cooperación de dos narradores. El primero controla la estructura y el desarrollo de la historia, decidiendo cuándo y cómo presentar el material creativo del otro, y está preparado para intervenir en cualquier tiempo con comentarios o aclaraciones. Cuando el segundo no tiene nada más que relatar, el «yo» que guía toda la narración se ve obligado a detenerse y poner fin al acto de escribir, pero en este punto se ha producido un texto completo que se ofrece ante los lectores [Jiang, 2023: 41]. Este repentino cese no se debe al agotamiento de ideas, sino a que el otro narrador ha dejado de escribir:

[...] he visto al joven de la historia y me ha dicho que no tiene más ganas de seguir escribiéndola y que tal vez nunca más intente seguirla.

Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo, guardaré muy bien estos apuntes; en ellos encontraré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya [Hernández, 2022: 284].

Escribir a partir de los recuerdos, para el escritor, también sirve como una forma de buscarse a sí mismo y reconstruir su identidad, pero, cuando los tentáculos del lenguaje alcanzan el misterioso reino del tiempo perdido, este viaje de la memoria no siempre resulta en la reconstrucción del «yo»; al contrario, puede dar lugar a la división del individuo, exponiendo su confusión y desconcierto espirituales —«[...] porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido» [*Ibidem*: 280]—. La confesión revela el desequilibrio del sujeto, en cuyo interior pueden surgir uno o varios «otros»; la presencia de estos, aleatoria y sin razón, provoca que aquel pierda el control sobre sus acciones y pensamientos, sumergiéndose en el caos y la vacuidad, como si estuviera fuera de sí mismo. Cuando el joven se dio la vuelta para contemplar el espectáculo del ferrocarril que pasaba, perdió en un momento el dominio sobre sí mismo: «parecía que [...] hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento»; y, pronto, otro personaje se desprendió de él: «había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia adelante» [*Ibidem*: 280]. No solo el «yo» del pasado, el «yo» que acude a la escritura en el presente en busca de apoyo también se ve obligado,

frecuentemente, a ceder a un «socio» desconocido la autoconciencia para controlar el texto, de ahí la declaración: «[...] había sido él, mi socio, quien se había entendido por encima de mi hombro con mis propios recuerdos y pretendía especular con ellos: fue él quien escribió la narración» [*Ibidem*: 176]. Por lo visto, el escritor, al sentirse incapaz de hacer realidad el objetivo preconcebido de acuerdo con su propia intención, se limita a someterse a un «otro» fantasmal, situándose fuera de la obra como si fuera un extraño o alguien ajeno a sí mismo que cae en la voluntad del «otro». Por eso, en la confusión y el desgarramiento del individuo, así como en los vericuetos y distorsiones del recuerdo, escribir de manera retrospectiva se convierte en una tarea extremadamente dolorosa. Cuando las experiencias inefables se transforman en palabras fracturadas, y esos pensamientos flotantes son reemplazados por textos fragmentados, se repetirá la paradoja borgiana —«[...] has gastado los años y te han gastado, / y todavía no has escrito el poema» [Borges, 1984: 874]—. Las letras no pueden replasmar la delicada textura de los sucesos conservados en un territorio distante, y menos aún si el sujeto que escribe ha cedido su lugar ante una poderosa fuerza desconocida; al final lo único que emerge en la página es una imagen borrosa y tenebrosa, llena de melancolía, misterio y dispersión. Y el escritor que queda en la realidad se mantiene angustiado, perplejo: «A pesar de todo me parece que cada vez que escribo mejor lo que me pasa: lástima que cada vez me vaya peor» [Hernández, 2022: 280-281].

5. CONCLUSIONES

No es difícil imaginar por qué la obra de Felisberto Hernández ha estado tanto tiempo excluida de la corriente dominante de la narrativa. Como presagia Luis Cernuda, la escritura pionera solo puede ser apreciada por los lectores del futuro. Cuando el cuentista uruguayo rompió las ataduras del tiempo, la posteridad le otorgó por fin el crédito que merecía. Carlos Fuentes halló en él a uno de los fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana, contribuyendo a impulsar «la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua» [Fuentes, 1972: 24]. Italo Calvino lo presentó a sus compatriotas señalando que se trata de un «irregular» que no se asemeja a ninguno y elude cualquier tipo de clasificación o encasillamiento, «pero a cada página se nos presenta como inconfundible»¹² [Calvino, 1974: 12]. Según la opinión de Ricardo Piglia y Enrique Vila-Matas, el cuento constituye la forma literaria más adecuada para revelar la verdad secreta «bajo la superficie opaca de la vida» [Vila-Matas, 2000: 251]¹³, lo cual explicaría la predilección de Hernández por este género sobre otros. Los textos narrativos, desde los más leves y lúdicos de sus inicios hasta los de composición extensa y delineada en su período posterior, responden a un deseo estético persistente de

12 Introducción inicialmente para *Nessuno accendeva le lampade* [Nadie encendía las lámparas], Torino, Einaudi, 1974.

13 Otra referencia puede ser «Secreto y narración. Tesis sobre *La Nouvelle*», de Ricardo Piglia, artículo incluido en Eduardo Bécerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 187-205, donde se desarrollan ideas similares.

propiciar una experiencia renovada de lo real, permitiendo entrever, bajo su monótona linealidad, una faceta misteriosamente verdadera. Este propósito se materializa mediante la técnica de extrañamiento que permea tanto la diégesis como el lenguaje, sin apelar a fuerzas sobrenaturales ni representaciones sociológicas; el escritor, en su lugar, se enfoca en lo inmediato y ordinario para volverlo insólito. Los elementos, tanto concretos como abstractos, están dispuestos a recibir deformaciones dinámicas para alejarse de su cognición intrínsecamente familiarizada y restaurar su frescura primordial, lo que supone una rebeldía contra la inercia perceptiva de las ideas asentadas, consiguiendo el principio shklovskiano de alargar cada momento de la sensación, de hacer sentir el objeto como objeto. Y los personajes que contemplan estos devenires, contagiados por atributos del objeto inerte, se entregan a ensueños desenfocados u obsesiones infundadas, al tiempo que desvelan una soledad y alienación teñidas de la ironía kafkiana. A nivel lingüístico, las palabras que capturan y fijan los rasgos evanescentes e inquietantes —cargadas de inflexiones, ausencias, digresiones y sorpresas— pueden ser momentáneas y fragmentarias, desviadas de un estilo de perfección, pero logran proyectar fielmente el mundo en el que vivimos: en constante movimiento, sin causas ni consecuencias, destinado a disiparse.

6. BIBLIOGRAFÍA

- BARRENECHEA, A. M. (1978): «Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández», en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 159-194.
- BORGES, J. L. (1984): *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- BUTLER, J. (2006): «Violencia, duelo y política», en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, F. Rodríguez (trad.), Buenos Aires, Paidós, pp. 45-78.
- CALVINO, I. (1974): «Felisberto no se parece a ninguno», *Crisis*, N.º 18, octubre de 1974, Buenos Aires, pp. 12-13.
- CORTÁZAR, J. (1975): «Prólogo», en F. Hernández, *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1975, pp. 5-9.
- ____ (2010): «La muñeca rota», en *Último round*, Barcelona & D. F., RM, pp. 104-111.
- FORSTER, E. M. (2005): *Aspects of the novel*, London, Penguin books.
- FUENTES, C. (1972): *La nueva novela hispanoamericana*, México D. F., Editorial Joaquín Mortiz.
- FUNDACIÓN FELISBERTO HERNÁNDEZ (s.f.): «Poema de un próximo libro (1)», en *Relatos varios de los años 30*. Disponible en: [https://es.wikisource.org/wiki/Poema_de_un_pr%C3%B3ximo_libro_\(1\)](https://es.wikisource.org/wiki/Poema_de_un_pr%C3%B3ximo_libro_(1)) [Consulta: 15-08-2023].
- GAMERRO, C. (2010): «Felisberto Hernández: La sonata despedazada», en *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 159-199.
- GASS, W. H. (1989): «Philosophy and the form of fiction », en *Fiction and the figures of life*, Boston, David R. Godine, pp. 3-26.

- GIERSBERG, S. (2004): «La poética de la mirada en Felisberto Hernández», en Y. Sánchez y R. Spiller (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor Libros, pp. 127-133.
- HERNÁNDEZ, F. (2022): *Narrativa reunida*, Barcelona, Alfaguara.
- JIANG, X. (2023): *El extrañamiento en los cuentos de Felisberto Hernández*, Trabajo final de máster, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- KAFKA, F. (1985): *La metamorfosis y otros relatos*, J. Izquierdo (trad.), Barcelona, Seix Barral.
- MORILLAS, E. (1993): «Introducción», en F. Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Cátedra, pp. 11-20.
- OSORNO MALDONADO, V. M. (2011): «Felisberto Hernández: escritor que filosofa, filósofo que escribe. Ecos entre la poética hernandiana y el pensamiento de Carlos Vaz Ferreira», *Valenciana*, N.º 4 (8), pp. 19-34.
- PALLARES, R. (2015): «Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández (a cincuenta años de su muerte)», *Revista de la Academia Nacional de Letras*, N.º 11, pp. 55-85.
- PORZECANSKI, T. (2002): «Felisberto Hernández: un estudio del régimen de la mirada», *Cuadernos hispanoamericanos*, N.º 625-626, pp. 81-86.
- RAMA, Á. (1968): «Felisberto Hernández», *Capítulo Oriental*, N.º 29, pp. 449-464.
- SHKLOVSKI, V. (1978): «El arte como artificio», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, A. M. Nethol (trad.), México D. F., Siglo XXI Editores, pp. 55-70.
- ____ (2021): *Sobre arte y literatura*, C. Cámara Outes (trad.), Madrid, Ediciones Asimétricas.
- VARGAS LLOSA, M. (1997): «Parábola de la solitaria», en *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel & Planeta, pp. 7-20.
- VAZ FERREIRA, C. (1953): *Fermentario*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública.
- VERANI, H. J. (1987): «Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano», *Anales de literatura hispanoamericana*, N.º 16, pp. 127-144.
- VILA-MATAS, E. (2000): «Los cuentos que dibujan la vida», en *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, pp. 243-251.
- VITALE, I. (2015): «Tierra de la memoria, cielo de tiempo», *Revista de la Biblioteca Nacional. 10: Felisberto*, pp. 73-89.
- YÚNEZ, K. D. (2000): «Introducción», en *La obra de Felisberto Hernández: nomadismo y creación liminar*, Madrid, Editorial Pliegos, pp. 14-15.
- YURKIEVICH, S. (1977): «Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández», en A. Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 363-383.

**El infierno realista
de los desvalidos: un
análisis comparado
de *Rosso Malpelo*,
de Giovanni Verga,
y *Es que somos muy
pobres*, de Juan Rulfo**

Esteban Mira Jaramillo
Universidad Complutense de Madrid

Este trabajo compara desde tres ejes temáticos los relatos *Es que somos muy pobres*, de Juan Rulfo, y *Rosso Malpelo*, de Giovanni Verga. Primero, examina la función narrativa del fata-

Resumen

Palabras clave

Realismo
Fatalismo
Determinismo
Marginación

lismo, en tanto recurso estilístico central para la representación de un medio social empobrecido en donde impera la desesperanza. En segundo lugar, aborda la relación entre entorno natural y determinismo social, destacando cómo la fuerza destructiva de la naturaleza —el río en Rulfo y la mina en Verga— configura las condiciones opresivas que perpetúan la injusticia y el desamparo. Finalmente, explora cómo los personajes más vulnerables son reducidos a un nivel infrahumano mediante su animalización y exclusión social, hecho que acaba de condenarles a un destino irremediablemente fatal. El análisis, en suma, examina la manera en que las obras recrean las estructuras que subyugan a los desvalidos y la tragedia inherente a su condición pedestre.

This paper compares the stories *Es que somos muy pobres*, by Juan Rulfo, and *Rosso Malpelo*, by Giovanni Verga through three thematic axes. First, it examines the narrative role of fatalism as a central stylistic resource for representing an impoverished social milieu dominated by hopelessness. Second, it addresses the relationship between the natural environment and social determinism, highlighting how the destructive force of nature—the river in Rulfo and the mine in Verga—shapes the oppressive conditions that perpetuate injustice and helplessness. Finally, it explores how the most vulnerable characters are reduced to a subhuman level through their animalization and social exclusion, ultimately sealing their inevitably fatal destinies. In sum, the analysis examines how these works portray the structures that subjugate the downtrodden and the inherent tragedy of their pedestrian condition.

Keywords

Realism
Fatalism
Determinism
Marginalization

Abstract

I. DESESPERANZA Y FATALISMO

«Aquí todo va de mal en peor» es la frase, corta y certera, con la que Juan Rulfo [2016: 22] da inicio a su relato corto *Es que somos muy pobres*, publicado originalmente en 1953. Esta breve línea, dicha por un narrador en primera persona, encapsula a la perfección, como advierte Avilés Hirales [2016: 45], todo lo que habrá de ocurrir en el cuento: la muerte de una pariente querida, la pérdida de la cosecha y la desaparición de una vaca que, a su vez, condena a un futuro aciago a otro miembro de la familia. Frase que, curiosamente, también podría extrapolarse al cuento *Rosso Malpelo*, publicado en 1878 por Giovanni Verga, para resumir las sucesivas desventuras de la vida del protagonista Malospelos, un niño-minero siciliano cuyo infortunio comienza con el accidente mortal del padre, prosigue con la agonía del único amigo y culmina en el abandono familiar y posterior desaparición en las profundidades cavernosas de la mina.

La misma frase, de hecho, bien valdría como fórmula para sintetizar el tono y el entramado, marcadamente fatalistas, de un sinfín de textos narrativos subsumidos dentro de la categoría de relato realista; etiqueta, a su vez, capaz de abarcar expresiones tan distantes, en términos geográficos y temporales, como el verismo de Verga o el realismo fantástico de Rulfo. Dicho fatalismo exacerbado, como se planteará a continuación, no solo es un rasgo estilístico común a ambos relatos, sino un recurso expresivo fundamental para la representación de un medio social en donde imperan la desigualdad y el desamparo.

Verga y Rulfo logran configurar un mundo en donde, como observa Carballeda [2011: 2], los seres humanos —y en particular los más desvalidos dentro de la estructura social— no pueden ser libres, ya que su devenir se ve predeterminado por el entorno y la herencia —genética y económica—. Esta concepción determinista deviene en el fatalismo antes mentado, y se ve plasmada en la perpetua desesperanza que caracteriza a los personajes y que, sin importar qué voz tome la narración, tiende a trasladarse incluso al lector: «La desesperanza está ahí, y nosotros, como el resto de los personajes, ineludiblemente sentiremos el peso de ese mundo imposible de sobrellevar sin encontrarnos con la muerte» [Avilés, 2016: 47].

Ambas historias se sitúan en comunidades rurales marginadas. Ninguno de los autores da nombres o convenciones geográficas exactas, precisamente para denotar que lo descrito, esto es, la miseria generalizada, se extiende por todo un país y a través de una región entera. En *Rosso Malpelo*, Verga muestra una campiña siciliana empobrecida tras siglos de expolio y abandono, consecuencia de largos procesos históricos, pues, ya desde tiempos de la hegemonía romana, Sicilia se convertiría en pasto de constante disputa para las sucesivas potencias mediterráneas. Rulfo, por su parte, retrata en *Es que somos muy pobres* una ruralidad devastada luego de un cruento período de guerras intestinas, el cual partiría de la Revolución mexicana y proseguiría hasta la Rebelión Cristera, hecatombe que asolaría el país durante el primer tercio del siglo xx.

Ambos acuden a paisajes donde el conflicto bélico y sus repercusiones sociales han sido una constante histórica, pero además describen comunidades periféricas, alejadas de los centros de desarrollo y, en gran medida, sujetas al más absoluto abandono institucional, esto es, *huérfanas*, entendiendo que: «No se trata de una orfandad en el sentido familiar de la palabra [...], sino que trasciende y alcanza los parangones del Estado-individuo. En suma, refiere a aquella parte capaz de proteger a “sus hijos”, pero que en lugar de eso los explota y se aprovecha de su situación desvalida» [Avilés, 2016: 48].

Por eso, Verga construye un protagonista que, aparte de lidiar con las difíciles condiciones del entorno, también debe batallar con su herencia genética y el estigma social ligado a esta; situación que el autor pone de manifiesto en el primer párrafo del texto: «A Malospelos lo llamaban así porque tenía el pelo rojo, y tenía el pelo más rojo aún, eso decían, porque era un granuja, y de mayor sería un delincuente» [Verga, 2008: 40]. Incluso, agrega, de tanto oír aquel apodo, la propia madre acaba olvidando el nombre de su hijo. Sugiere en este sentido Pedrosa [2014: 26] que existe una correlación directa entre la fisonomía de Malospelos —caracterizada por su cabello rojizo—, el apelativo que le usurpa el nombre y la violencia a la que se ve sometido desde el nacimiento, ya que se aúnan prefigurando un destino ineludible que, desde el marco del relato naturalista, no puede derivar más que en tragedia. Si su genética se configura como la marca de su *fatum* fatal, el entorno que habita solo contribuye a acelerarlo, por lo que, aparte de haber nacido pobre y en una aldea miserable, su apariencia lo convierte en un ser indeseado, negándole cualquier clase de futuro benigno y condenando al niño a lo más bajo. Esto incluso lo reconoce la madre, quien: «se desesperaba con aquel hijo, aunque al menos parecía hecho para el oficio de la mina. Dónde iba a ir si no, feo, andrajoso y sucio como era. Con aquel color de pelo y aquellos ojos de gato» [Verga, 2008: 45].

En el relato de Rulfo el entorno natural es el que se constituye como motor de la desgracia. Luego de fallecer la tía —como si la muerte misma anunciara otras calamidades venideras—, comienza a llover sin pausa y la cosecha de cebada de la familia acaba arruinada. El río también se desborda y sus aguas embravecidas terminan arrastrando la vaca, única herencia y dote de Tacha, la hija menor; hecho que se presenta como conflicto central de la narración: «Porque mi papá con muchos trabajos había conseguido a la Serpentina, desde que era una vaquilla, para dársela a mi hermana, con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas

las más grandes» [Rulfo, 2016: 24]. De esta manera, ya no por su herencia, sino a falta de ella, la niña se verá imposibilitada para encontrar marido y contraer nupcias. En esta situación, siendo tan pobre como es, no le quedará otra opción que prostituirse, como antes de ella tuvieron que hacerlo sus hermanas. La pérdida de su único patrimonio es el origen de su propia perdición, puesto que le arrebató cualquier esperanza de proseguir una vida decente, sellando irremediabilmente su destino trágico.

Tan honda es la desesperanza que les embarga que para toda la familia es un hecho casi incuestionable lo que le deparará a Tacha sin su vaca: se hará prostituta, y de ello están convencidos desde el padre, un adulto con experiencia, hasta el narrador, apenas otro chiquillo como la hermanita desgraciada. Esto último, volviendo a Avilés Hiraes, magnifica la decadencia del espacio, pues quien da fe de todo ello es, precisamente, un niño, dando a entender que la miseria del campo mexicano es tan atroz que se hace evidente para todos sus habitantes, cualquiera que sea su edad, ya que «escarba en ellos su poderío, asienta sus leyes y condiciona el pensamiento bajo la aplastante verdad: la perdición de los desvalidos» [Avilés, 2016: 46].

Malospelos, que también es un niño, da muestras constantes de poseer esa misma consciencia, como cuando increpa a su único amigo, el moribundo Rana —otro infante condenado a la mina—, por aferrarse a la vida cuando está claro que, si sobrevive a las fiebres, seguirá padeciendo hasta que definitivamente lo liquide aquel trabajo inhumano: «¡Mejor es que te mueras ya! ¡Antes que sufrir de este modo, es mejor que te mueras ya!» [Verga, 2008: 50]. Por esta razón, él mismo ni siquiera se resiste cuando lo envían a abrir un nuevo túnel comunicante, trabajo que sabe habrá de costarle la vida, pero al que se lanza sin rechistar: «¿De qué le habría servido? Cogió las herramientas de su padre, el pico y la azada, además de la linterna, la bolsa de tela y la frasca de vino, y se marchó» [Verga, 2008: 51]. Malospelos reconoce lo impotente que se halla frente a la fuerza avasalladora del mundo y, puesto que no posee una mínima esperanza, prefiere ahorrarse futuros sufrimientos y abrazar su destino fatal.

El niño siciliano se entrega impasible a su entorno, representado en la mina, puesto que nunca vislumbró porvenir alguno, mientras que la niña mexicana, que en un momento sí que tuvo esperanzas, se entrega al suyo, encarnado por el río, abatida y entre lágrimas. Ambos, en todo caso, son plenamente conscientes del signo de su perdición.

2. ENTORNO NATURAL Y DETERMINISMO SOCIAL

El término *entorno* es amplio, puesto que designa toda la realidad material externa a los personajes, incluyendo el medio ambiente y el medio social, los cuales rara vez aparecen en el relato realista como ámbitos excluyentes y aislados, sino directamente interdependientes. En la narrativa de Rulfo, y en gran medida también en la de Verga, lo natural toma preponderancia, influyendo sustancialmente sobre la manera en la que se representa lo social. El medio ambiente se muestra como una entidad violenta que con su fuerza implacable desola la comunidad: «En sus excesos, ya sea por sequía o inundación, el poder de la naturaleza deja a su paso una estela de devastación y muerte» [Bárceñas, 2023: 92]. Por

ello, son fuerzas naturales las que ponen en marcha el hado inevitable de cada personaje: son las aguas del río las que arrastran la vaca de Tacha y es la arena de la mina la que aplasta al padre de Malospelos. Esta situación no solo se ve representada en *Es que somos muy pobres*, sino que se replica una y otra vez en la obra del mexicano:

Rulfo no logra concebir a sus personajes en mundos donde sean salvados. La condenación de su vida recae en que incluso aquellos elementos vitales terminan matando su esperanza. No hay una medida justa: sólo viven esperando que su día no sea el último. Ya sea por diluvios, sequías, vientos furiosos o la tierra en llamas, sus acciones los llevan inevitablemente a cumplir un destino trágico [Avilés, 2016: 60].

Esto es, asimismo, lo que ocurre en el relato de Verga. La similitud entre los dos textos es estrecha, porque en ambos aparecen elementos vitales, como lo son el agua y la tierra, que toman una connotación mortal y actúan en contra de los personajes; de ahí que el agua en Rulfo tenga cualidades nocivas y sea descrita como oscura, densa y putrefacta, rompiendo con la noción tradicionalmente benéfica que tiene el agua en la ruralidad agraria [García, 2021: 21]. Mientras, la tierra en Verga, también indispensable para el sustento de la vida, aparece descrita como arena completamente estéril, además de rojiza como la sangre, puesto que tiende a tomar la vida de aquellos que pretenden explotarla. Esta ruptura con las cualidades prototípicas de cada elemento, sumada a la intención autoral de plasmarlos como entes que actúan dentro de la trama, tiene una implicación narrativa todavía mayor, pues genera una prosopopeya, dotándolos de ánima. El agua del río, por ejemplo, no solo adquiere un temperamento particular —agresivo e insidioso— sino que:

Se manifiesta con un cuerpo como un personaje y realiza acciones perjudiciales e invasivas y aparece ligada a lo moral, pues se asocia a la pérdida de las hermanas del narrador. Se presenta como elemento fundamental del determinismo natural que aparece en el texto e interrelacionado al determinismo social [García, 2021: 22].

Es más, para García Serrano el contacto de las hermanas del narrador con las aguas del río incluso reafirma su carácter masculino: «Pues simbólicamente las condena a la pérdida como lo hubiera hecho un hombre, como de si un hombre se tratara cuando Tacha y sus hermanas tienen contacto con su agua» [*Ibidem*: 21].

Algo similar ocurre en *Rosso Malpelo*, donde el protagonista encuentra cualidades marcadamente humanas —y tan negativas como las del río rulfiano— en la arena de la mina, que actúa casi con alevosía: «es traidora —le decía al Rana en voz baja—. Se parece a todos éstos que, si te creen más débil que ellos, te pisotean la cabeza. Mi padre no golpeaba a nadie más que a la arena; por eso le llamaron Bestia, y por eso la arena se lo tragó, porque sabía que él era débil» [Verga, 2008: 44].

El vínculo de Malospelos con la mina también pone de relieve el carácter femenino —y maternal— de esta, a pesar de que el cordón umbilical que les enlaza sea, paradójicamente, paterno, tal y como evidencia Pedrosa: «el minero era el padre —el único que

lo sentía de su sangre y que mostraba solidaridad hacia él—, no la madre —una extraña para el hijo y para la mina, de los que huyó al quedarse viuda para casarse con otro hombre—» [Pedrosa, 2016: 34]. La mina es, a la vez, el verdadero hogar y la auténtica madre de Malospelos, quien no solo siente orgullo de «haber nacido allí» [Verga, 2008: 49], sino que termina retornando a sus entrañas, perdiéndose en sus profundidades y fusionándose con ella: cuando todavía estaba vivo se le conocía como «la mina de Malospelos» [*Ibidem*: 40] y al morir pasa convertirse en el espectro que habita las galerías más oscuras y recónditas.

Ahora bien, la representación del entorno natural no solo lo personifica, convirtiéndolo en otro personaje dentro de los relatos, sino que le imprime un carácter monstruoso que se va magnificando según avanza la narración. El río y la mina derivan en monstruos porque desbordan todo límite y sobrepasan cualquier medida de normalidad, convirtiéndose en «la cosa aquella» [Rulfo, 2016: 23], expresión que emplea el narrador rulfiano «para aludir a ese cataclismo indeterminado, sin contornos claros, [...] intenta[ndo] denotar un suceso cuya naturaleza rebasa los alcances normales de designación» [Bárceñas, 2023: 94], porque el río no para de crecer, desbordándose e invadiendo cada rincón del pueblo. Esta fórmula funciona igualmente para designar la mina, que parece extenderse en un laberinto insondable hasta los confines mismos de la tierra.

La monstruosidad como atributo de la naturaleza tiene una intención más honda que expresar su capacidad de causar perjuicios materiales. Lo que pretende, más bien, es denotar la decadencia moral que socava el tejido social. En el caso de *Es que somos muy pobres*, «La lluvia, simbólicamente, es el diluvio bíblico, el cual afecta la concepción del núcleo familiar y rompe la percepción de Dios. Eso terminó volviéndolos más pobres en todos los sentidos, no solo en el religioso y el económico» [León, 2024: 47], mientras que el lugar en el que vivió y murió Malospelos, si bien puede entenderse como una simple mina en la acepción física y económica del término, también debe interpretarse como su infierno personal «en un sentido ético y simbólico, pues le fue siempre negada cualquier luz al final del túnel, cualquier posibilidad de redención» [Pedrosa, 2014: 24].

Tanto Rulfo como Verga recrean una naturaleza hostil que provoca miseria con sus estragos, a la cual le dan rasgos monstruosos no ya para presentarla como una fuerza destructiva y cruel, sino para connotarla como símbolo de la perdición humana. Así, el torrente embravecido deja de ser un mero río y se convierte en el sitio al que las niñas pobres acuden en busca de hombres a quienes venderse, de la misma manera en que la cantera lóbrega deja de ser una simple mina para transformarse en el lugar donde los niños pobres son confinados para trajinar hasta la muerte. Por medio de la representación de estos espacios se constata la desesperanza individual que padecen los protagonistas y la ruina generalizada de la comunidad. No es solamente Tacha quien tendrá que prostituirse para sobrevivir: antes tuvieron que hacerlo sus hermanas, y, antes de ellas, otras lo hicieron por igual. Malospelos, a su vez, no tiene más opción que morir en la mina donde también murieron su padre, el Rana y quién sabe cuántos más. La idea de un determinismo social irremediable se refuerza cuando queda patente que Tacha y

Malospelos son eslabones intermedios en una cadena sin principio ni final: la corriente seguirá arrastrando niñas y el foso engullendo niños por igual.

El río y la mina son, en última instancia, el patrimonio fáctico de los desvalidos, la única herencia a la que los pobres pueden aspirar. Da igual qué tan justos sean, no heredarán la tierra; tan solo recibirán miserias, y eso no lo pueden cambiar. Su entorno determina dónde habrán de terminar, bien sea en el socavón o en el lupanar. Tacha se resiste a aceptarlo, pero, como atestigua el narrador, por más que se rehúse su destino manifiesto no para de operar:

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición [Rulfo, 2016: 26].

El personaje de Verga, en cambio, no solo acepta su destino con naturalidad, sino que construye su identidad a partir de ello. La mina es su patria y por eso únicamente la deja para llevarle a sus parientes el jornal. Ciertamente es que habría preferido dedicarse a otra cosa, pero su padre era minero y «en aquel oficio había nacido él» [Verga, 2008: 45], razón por la cual odia todo lo que no replique su vida en la mina, como las noches de luna: «Para nosotros, que estamos hechos a vivir bajo tierra, debería estar oscuro siempre» [Ibidem: 48]. Lejos de causarle temor, se siente a gusto en la mina y, a su manera, la ama:

Malospelos pensaba que era en parte suya, que aquel agujero negro, adonde su padre solía llevarlo de la mano, de muy niño, era suyo. Entonces tendía los brazos a derecha e izquierda y describía cómo se extendía bajo sus pies, hasta el infinito, el intrincado laberinto de galerías. Y describía también las jaras negras y desoladas, las retamas carbonizadas, los cadáveres de hombres aplastados o calcinados, los gritos desesperados de sus hijos... [Verga, 2008: 46].

Por ello, en vez de turbarle, más bien le trae cierto alivio el verse forzado a sustituir a su padre en el papel de bestia de la mina; legado que cualquier otro habría tomado como castigo, porque hasta en el oficio más mísero, como el de minero de la arena, existen posiciones reservadas para aquellos a quienes les han arrebatado hasta su inherente humanidad. Tanto como en la comunidad más damnificada, por más desamparados que se encuentren todos, habrá almas destinadas a padecer más que el resto y a ser blanco de la inquina y la apatía general. Son los más desvalidos entre los desamparados: los marginados.

3. DESHUMANIZACIÓN Y MARGINACIÓN

La representación del entorno no es la única forma en la que Rulfo y Verga plasman la degradación moral de la comunidad. En ambos relatos recurren a comparaciones entre personas y animales para enmarcar el poco valor que tiene la vida de los más desvalidos, de los marginalizados.

Verga no solo recurre a analogías zoológicas para describir a Malospelos, que tiene «ojos de gato» y «se acurrucaba en su jergón como un perro enfermo» [Verga, 2008: 45], sino que explícitamente animaliza a varios de sus personajes. Rana es un niño tullido y escuálido que, como un anfibio, no logra adaptarse a la aridez y frío de la mina. Misciu, padre de Malospelos, pierde su nombre y pasa a ser conocido como el Bestia «porque era el burro de carga de la mina» [*Ibidem*: 41]. Afirma el propio Malospelos que, más que a las personas, los mineros se asemejan a las ratas, habituados a vivir bajo tierra, razón por la cual no deben temer a otros moradores subterráneos como los murciélagos, «que son ratones viejos con alas y están muy a gusto en compañía de los muertos» [*Ibidem*: 48]. Menos evidente, aunque repleto de peso simbólico, resulta que a los tres personajes referidos se les desconozca su nombre personal, mientras que uno de los auténticos asnos cargueros, Gris, sí que tiene nombre y nunca es tratado como bestia. Con esto, sugiere el autor, existen individuos dentro de la comunidad a quienes se les ha denegado su humanidad y se les concibe y trata, literalmente, como bestias.

Rulfo, por su parte, no recurre a fórmulas indirectas, sino que lo manifiesta explícitamente y, a lo largo del cuento, «deja claro el valor social de las posesiones materiales para una muchacha pobre, pues le abren la posibilidad al matrimonio» [García Serrano, 2021: 18]. Sin patrimonio, Tacha pierde todo valor social y pasa a ser, como mucho, un simple cuerpo: «Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita» [Rulfo, 2016: 25]. La lógica detrás de este razonamiento es sencilla: en una comunidad asolada por la pobreza, el valor intrínseco de una mujer es inferior al de una vaca, porque el animal en sí mismo es un capital, y aporta riqueza, mientras que la mujer, ella sola, no le aporta nada al hombre, salvo su útero. Si un hombre ha de «llevarse» una mujer, casándose con ella, lo natural es que elija una que traiga consigo bienes materiales que contribuyan a cimentar la economía familiar. Por lo mismo, sería absurdo que acabe llevándose una mujer pobre —que más bien mermaría la hacienda—, puesto que existen *pirujas* que se pueden utilizar sin que haya que comprometerse con ellas.

Esta es quizá la más desesperanzadora consideración que plantea el texto rulfiano: el destino doblemente trágico de Tacha. No es solo que esté condenada a la prostitución por haber perdido su vaca, más bien es que, con todo y vaca, su destino seguirá dependiendo de otros —los hombres— y nunca de sí misma, bien sea de uno en particular, que la lleve a vivir consigo, o de un sinfín de ellos, que se la lleven a yacer al río. Esa es la verdadera tragedia de Tacha y, por extensión, de las mujeres en la ruralidad mexicana: incluso con medios económicos a su disposición —con estatus social—, nunca podrán ser libres. No pueden escapar de su rol tradicional como mujeres, o mejor, como cuerpos

utilizados para el placer masculino y para el engendramiento y la crianza. Así es que, en la campiña miserable y devota, la existencia de la mujer se ve reducida a dos posibilidades arquetípicas y dicotómicas: María la Virgen, madre y pura, o María Magdalena, puta y pecadora. Esta realidad puede igualmente extrapolarse al texto verguiano, donde la hermana y la madre de Malospelos logran movilizarse socialmente —hecho que se representa a través de su desplazamiento físico de la aldea a la ciudad—, justamente luego de contraer casamientos convenientes.

De esta forma, así como el matrimonio tiende a incrementar el valor social de la mujer, dándole estatus, la soltería acaba teniendo el efecto contrario, restándole valía y marginalizando su posición dentro de la comunidad. Este abismo se ensancha aún más cuando los únicos proyectos vitales que parecen posibles son el matrimonio —difícil para una mujer pobre— o la prostitución —siempre ligada a la precariedad—. Hay un agravante: al venderse, al hacerse *piruja*, esto es, al perder el temor a Dios y al contravenir sus deberes religiosos, deja incluso de ser una mujer —porque la impiedad es una cualidad propia de lo animal— y se reduce a poco más que una hembra —pues una mujer impía, sin Dios, no es diferente de una perra o una zorra—. Su perdición se torna absoluta porque se le arranca su humanidad. Por ello, no es de extrañar que, tal y como ocurre en Verga, hasta la vaca Serpentina tenga un nombre, y las hermanas del narrador sean, llanamente, unas *pirujas* más, lo que hace sospechar que, en un futuro, tan pronto Tacha abrace su *fatum* fatal, irá perdiendo su nombre propio en favor del término peyorativo con que se designa a las demás.

En *Rosso Malpelo* los seres humanos son rebajados al nivel de las bestias. Viven en condiciones infrahumanas y son explotados —incluso sacrificados— como si de ganado se tratara. Las continuas analogías que Verga hace entre mineros y asnos están en función de ello, pues, siempre que menciona el trato que aquellos animales reciben en la mina, se está refiriendo, de hecho, a la condición humana. «Al burro se le pega porque él no puede devolver los golpes; porque si pudiera, nos pisotearía y nos arrancaría la cara a mordiscos» [Verga, 2008: 44], comenta Malospelos, quien en realidad está hablando de la violencia a la que él mismo es sometido y de su deseo latente de rebelarse. Posteriormente, cuando muere el burro Gris y lanzan su cuerpo a los jarales, Malospelos aprueba la acción: «lo que no sirve, se tira» [*Ibidem*: 47], opina refiriéndose tanto a las bestias como a los seres humanos, porque más tarde al enfermar su amigo —siendo incapaz de regresar al trabajo— es el patrón quien, mientras se frota las manos, acepta la situación: «porque en el estado en que se encontraba el Rana, era más un estorbo que otra cosa» [*Ibidem*: 50]. «Ahora ya no sufre» [*Ibidem*: 47], sopesa Malospelos al contemplar el cadáver de Gris, tal y como ocurre con el resto de los mineros, quienes solo encuentran consuelo al morir.

Rulfo va incluso más allá, poniendo a las personas por debajo de los animales, o mejor, de la vaca Serpentina. Resulta irónico que, en una aldea asolada tras décadas de guerra y recientemente devastada por el clima tempestuoso —donde las familias campesinas deben trajinar fatigosamente nada más que para sustentarse y a las mujeres solteras no les queda más opción que vender su cuerpo—, en un entorno tan miserable, en suma, existan seres que puedan pasar el tiempo holgazaneando y sin hacer esfuerzos por

sobrevivir. Tal es el caso de Serpentina, de la que comenta el narrador: «A mí muchas veces me tocó despertarla cuando le abría la puerta del corral, porque si no, de su cuenta, allí se hubiera estado el día entero con los ojos cerrados, bien quieta y suspirando, como se oye suspirar a las vacas cuando duermen» [Rulfo, 2016: 23]. Esta ironía se torna todavía más amarga de ser cierta la sospecha del narrador: la propia vaca se causó la muerte por intentar cruzar el río crecido yendo tan adormilada como solía ir.

La deshumanización de los personajes tiene otra función clave dentro de ambos relatos: mostrar que, como se había afirmado anteriormente, incluso entre los más pobres y desamparados existen diferencias, o mejor, gradaciones. *Rosso Malpelo* y *Es que somos muy pobres* son cuentos que retratan la miseria del entorno rural, pero que lo hacen desde lo más bajo, desde la condición particular de los más míseros entre los miserables. En Rulfo, como es evidente, esta posición postrera en el escalafón social la ocupan las mujeres prostitutas, las *pirujas*, sin hacer distinción entre ellas. En Verga, también de manera explícita, se presenta el oficio de los mineros como el más bajo y despreciable de la aldea, mas el italiano agrega una excepción crucial: entre los mineros, el más vil es, sin duda alguna, Malospelos. Se trata de ficciones en las cuales los protagonistas viven —o habrán de vivir— marginalizados por sus familias y por la sociedad en general, como parias expuestos a subsistir al margen de la comunidad.

El niño siciliano no solo es excluido y abandonado, sino también obligado a llevar una vida salvaje entre desechos e inmundicias, observa Pedrosa, porque su pelo rojo es, según la creencia popular, una marca inequívoca de maldad y degeneración: «recibe por ello un nombre falso y despectivo; es excluido de las relaciones sociales —y además agredido de manera permanente— por su familia y por sus compañeros; y obligado a vivir entre el polvo y la basura y a comer como lo haría un animal» [Pedrosa, 2014: 26]. La comunidad encuentra legítimo, a la vez que necesario, marginar a Malospelos, porque en su idiosincrasia cristiana se representa al gran traidor, Judas Iscariote, como pelirrojo, de tal modo que cualquiera que lleve en la cabeza aquel signo ha de ser, por asociación, un pecador capaz de semejante mal. Esta ignorancia supersticiosa no deja de ser, según lo plantea Verga, otra muestra de la precariedad en la que vive la comunidad, cuya pobreza no es solo de carácter económico.

Malospelos trabaja más que el resto, como aprendió de su padre, pero recibe un jornal mucho menor que los otros obreros, porque, para el dueño de la mina, ya era una compensación «demasiado grande para alguien a quien nadie quería tener a su lado, al que trataban como un perro, a puntapiés» [Verga, 2008: 40]. Toda iniquidad sobre aquel niño está, pues, plenamente justificada, cosa que él ni siquiera cuestiona, porque desde su nacimiento fue un paria y nunca conoció un trato diferente —salvo aquel que recibía de su padre el Bestia, quien, paradójicamente, era el único que lo trataba con humanidad—, hasta el punto de acostumbrarse a todo tipo de vejámenes: «a golpes y puntapiés, al mango de la azada y a la cincha de la albarda, a la injuria y al escarnio, a dormir sobre piedras y a romperse brazos y riñones trabajando catorce horas seguidas; incluso a ayunar cuando el patrón lo castigaba quitándole el pan y el potaje caliente» [*Ibidem*:

44]. Tan intocable y bajuna se considera la persona de Malospelos que ni siquiera entre los mineros abusados, harapientos y famélicos encuentra lugar.

En la ficción rulfiana también se retratan imaginarios populares que describen la corrupción moral como cualidad innata al ser. La madre del narrador, por ejemplo, se pregunta por el pecado que debió haber cometido para que Dios la castigara de ese modo, dándole hijas *pirujas*, cuando en su familia nunca hubo «gente mala»: «Todos fueron criados en el temor de Dios y eran muy obedientes y no le cometían irreverencias a nadie. Todos fueron por el estilo. Quién sabe de dónde les vendría a ese par de hijas tuyas aquel mal ejemplo» [Rulfo, 2016: 25]. Menos piadosa es la postura masculina frente a la misma situación: «Según mi papá, ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy retobadas. Desde chiquillas ya eran rezongonas» [*Ibidem*: 24]. La elección de adjetivos, como «retobadas» y «rezongonas», comúnmente empleados para describir el temperamento indómito de animales como reses y yeguas, no solo animaliza indirectamente a las hermanas, sino que, al señalar su carácter rebelde como acicate que las conduce a la prostitución, lo que en última instancia sugiere es que cualquier mujer que riña con su rol tradicional —sumiso y abnegado— habrá de acabar como *piruja*. Por ello, tampoco es de extrañar que sea el padre quien decida repudiar a sus hijas díscolas y arrojarlas del hogar, lo que implica su excomunión de la familia y por extensión de la comunidad. Finalmente son ellas quienes, ya marginadas, optan por el destierro voluntario y deciden marcharse del pueblo.

El tono determinista de la narrativa de Juan Rulfo y Giovanni Verga no se puede matizar: en sus ficciones, quienes nacen en un entorno hostil y empobrecido rara vez logran torcer su sino. Subsisten, casi sin aspiraciones o deseos, procurando que el mundo que habitan no les acabe de aplastar. Con todo y ello, a pesar de que en las realidades representadas el desamparo y la catástrofe aparecen como únicas constantes, siempre queda abierto un diminuto espacio para la esperanza, por más embaucadora y trampera que esta pueda llegar a ser.

En *Es que somos muy pobres* la familia sigue aferrándose a la ilusoria esperanza de que el becerro de la Serpentina no haya sido arrastrado junto con la madre, y dicha posibilidad, por ínfima que sea, les hace creer que todavía existe salvación para la hija menor, Tacha. En *Rosso Malpelo* las mujeres de la familia —no así los hombres— consiguen marcharse de la mísera aldea, quizá para vivir una vida mejor o simplemente para continuar pasando penalidades en una escenografía urbanizada; la incertidumbre, en un mundo tan irremediabilmente fatalista, acaba tornándose en una etérea esperanza. Los miserables, cuando menos un puñado de ellos, pueden aspirar a la redención.

No es así para la mayoría y, de hecho, entre estos, menos aún para quienes son minoría entre la doliente masa; es decir, los más débiles entre los desvalidos: los parias. Malospelos y las hermanas de Tacha nunca tuvieron opción, su condición natural fue siempre la marginación y la denegación de su entidad humana, por lo que, para los absolutamente desamparados, para quienes han sido despojados de toda dignidad, no existe siquiera el concepto de esperanza. Es por esto por lo que los relatos de Giovanni Verga y Juan Rulfo acaban logrando más que simplemente denunciar el sufrimiento de los desvalidos.

Sus representaciones del mundo son capaces de restituirles la humanidad, de visibilizar y darles voz a quienes históricamente les fue coartada: de redimir, pues, a quienes nacieron condenados.

5. BIBLIOGRAFÍA

AVILÉS HIRALES, J. A. (2016): *La desesperanza en «Nos han dado la tierra» y «Es que somos muy pobres»*, de Juan Rulfo, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Baja California Sur, La Paz. Disponible en: <https://biblio.uabcs.mx/tesis/tesis/te3531.pdf> [Consulta: 17/06/24].

BÁRCENAS, R. (2023): «La devastación natural y familiar en “Es que somos muy pobres”», *Argos: Revista electrónica semestral de estudios y creación literaria*, N.º 10 (25), pp. 86-97. Disponible en: <https://doi.org/10.23913/ricsh.v10i19.233> [Consulta: 18/06/24].

CARBALLEDA, A. J. M. (2011): «Naturalismo, realismo literario y la explicación de los fenómenos sociales», *Margen: revista de trabajo social y ciencias sociales*, N.º 61, pp. 1-10.

GARCÍA SERRANO, C. A. (2021): «La percepción del agua en el cuento “Es que somos muy pobres” de Juan Rulfo», *RICHS: Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, N.º 10 (19), pp. 133-157.

LEÓN CONTRERAS, M. (2024): «Las catástrofes socioculturales y naturales en “Es que somos muy pobres” de Juan Rulfo», en *La sempiterna presencia de un escritor: Juan Rulfo*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 41-54.

PEDROSA, J. M. (2014): «Rosso Malpelo (1878), infrahéroe y fantasma: mitologías de la mina y el infierno», *Estudios Humanísticos. Filología*, N.º 36, pp. 19-36.

RULFO, J. (2016): «Es que somos muy pobres», en *El llano en llamas*, Barcelona, RM Verlag, pp. 22-25.

VERGA, G. (2008): «Malospelos», en H. Bachelli (trad.), *La vida en el campo*, Cáceres, Periférica, pp. 40-51.

Deconstruyendo el
imaginario colectivo
y el deseo masculino:
análisis del arquetipo
de la *femme fatale*
en un cuento de
Sakaguchi Ango

Beatriz Herranz Ciruelos
Universidad Complutense de Madrid

El presente artículo pretende examinar las similitudes entre el imaginario colectivo occidental y oriental, a través del arquetipo de la *femme fatale*.

Para ello, se ha escogido un cuento de terror fantástico de Sakaguchi Ango (1906-1955), escrito en 1947 y titulado *En el bosque, bajo los cerezos en flor*.

Resumen

Palabras clave

Sakaguchi Ango

Femme fatale

Arquetipo

Buraiha

Primeramente, se pondrá en contexto la obra de dicho autor con el movimiento literario al que pertenece, es decir, los *buraiha* o escuela decadente, para posteriormente enlazar el cuento de Ango con el arquetipo de la *femme fatale* desde una aproximación estética y política. Además, se realizará una deconstrucción del arquetipo a partir de la crítica feminista.

This article examines the similarities between the Western and Eastern social imaginary through the archetype of the *femme fatale*. For this purpose, the article focuses on a horror fantasy story by Sakaguchi Ango (1906-1955), written in 1947 and titled *In the Forest, Under Cherries in Full Bloom*.

Firstly, the author's work will be contextualized within the literary movement to which it belongs, that is the *Buraiha* or Decadent School. Then, Ango's story will be linked to the archetype of the *femme fatale* from both an aesthetic and political perspective. Additionally, a deconstruction of the archetype will be carried out through a feminist critique.

Keywords

Sakaguchi Ango

Femme fatale

Archetype

Buraiha

Abstract

I. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Se pretende tomar como punto de partida para la investigación las herramientas propuestas por la crítica literaria feminista, en la que encontramos dos vertientes [Fariña Busto y Suarez, 1992: 321]: la angloamericana y la francesa —en España dicha corriente se ha desarrollado tardía y muy brevemente, por lo que las obras de referencia citadas generalmente serán foráneas—. Si se busca una investigación más extensa que reúna ambas tradiciones, la más completa es *Teoría literaria feminista* [Moi, 2006].

La vertiente francesa está más centrada en el papel de la mujer en cuanto escritora —*l'écriture féminine*— y en su uso de la lengua. En ella, enmarcamos nombres como Hélène Cixous, Luce Irigaray, Monique Wittig o, la primera de todas, Simone de Beauvoir. La crítica literaria feminista francesa nace al unísono del movimiento feminista —y del feminismo de la diferencia— de mayo del 68 y está muy relacionada con el psicoanálisis —preferentemente lacaniano— y el marxismo.

Por otro lado, la crítica literaria feminista angloamericana nace en EE. UU. en los sesenta, también ligada al movimiento feminista que empezaba a surgir con textos icónicos como *Sexual Politics* [Millet, 2016]. En cuanto a materia literaria, destacan los artículos «Toward a Feminist Poetics» [Showalter, 1979] y «Feminist Criticism in the Wilderness» [Showalter, 1981]. Aunque ninguno se haya tomado como referencia directa, la sombra de Showalter está presente en esta investigación, pues fue quien impulsó el estudio de la mujer no solo como escritora o lectora, sino también en cuanto al Otro presente en el texto. Showalter propuso una lectura feminista de las imágenes o estereotipos de la mujer en obras literarias —lo que se conoce como imagología—, y es precisamente esta línea la que se va a seguir al analizar la *femme fatale* en la obra del autor japonés. Asimismo, se tendrá muy presente la obra clásica *La loca del desván* [Gilbert y Gubar, 1998], de Susan Gilbert y Sandra Gubar, pues fue uno de los primeros estudios en presentar la dicotomía ángel-demonio, que se empleará posteriormente. Para continuar con la tradición angloamericana, Virginia Woolf ya expuso brevemente esta problemática mediante el arquetipo de «el ángel del hogar» victoriano [Woolf, 2021] y Joanna Russ concentró

en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* [Russ, 2018] los impedimentos a los que esta figura se ve sometida usualmente en cuanto que escritora.

De esta forma, serán estos nombres los que se tomen como referencia para sustentar la base teórica del artículo y no otros más clásicos, por no adecuarse a la línea de investigación feminista que se plantea.

Por otro lado, el interés de esta investigación surge por dos motivos.

El primero es que Sakaguchi es, en comparación con los otros dos autores que se suelen incluir en la *buraiha* o escuela de la decadencia —Dazai Osamu y Oda Sakunosuke¹—, el menos estudiado y el menos traducido. De hecho, cuando se estudia como autor de literatura fantástica, suele ser como pretexto para realizar un estudio comparado con Dazai —el más conocido en el contexto occidental— o con la escuela literaria *buraiha* de manera general. Véase el trabajo de Román Alcalde [2023] y el artículo de Buitrago Osorio, Arango Hernández y Marín Arias [2023], así como las investigaciones de Macías y Gómez Michel [2022].

El segundo motivo tiene que ver con el interés por comparar la literatura oriental y la occidental, que surgió durante la lectura del cuento. Aunque sean culturas diferentes, se presentan símbolos o arquetipos semejantes —que bien pueden explicarse mediante el «inconsciente colectivo» de Jung² [Jung, 1970]—, y ello nos conduce a la hipótesis que guía el trabajo.

La hipótesis del trabajo está centrada en que existen semejanzas entre la literatura occidental y la obra menor de Sakaguchi, no solo en cuanto a los elementos de horror y fantasía, sino también en la aparición de símbolos como la *femme fatale*, que es parte de la imagen de la «gran madre» para Jung [Jung, 1970].

Por tanto, se realizará, primeramente, una síntesis del contexto social, poniendo énfasis en el grupo *buraiha* y, después, viendo las características propias de la literatura de Sakaguchi, muy ligada a su biografía. Seguidamente, se expondrá una agrupación de las características de la *femme fatale* en las obras occidentales, basada en la tesis de Tatiana Hidalgo-Marí [Hidalgo-Marí, 2012], para conocer las ideas que se van a manejar en el análisis. Dicho análisis se centrará en un estudio de la mujer fatal en el cuento elegido, que nos llevará a hablar del terror japonés, para terminar con una deconstrucción de este símbolo y del deseo masculino. También se estudiará la mujer fatal como símbolo político, dando un breve marco teórico de los ensayos de no ficción de Sakaguchi para entender su pensamiento ideológico, que luego se relacionará con su obra fantástica.

1 Este artículo transcribe los nombres de los autores a la manera japonesa, esto es, el apellido seguido del nombre.

2 Psicoanalista suizo que creó en el siglo xx el concepto de arquetipos, es decir, patrones universales de pensamiento o comportamiento que explican la existencia de una psique colectiva o de un inconsciente colectivo.

2. CONTEXTO DE LA OBRA Y DE LAS IDEAS

2.1 *Los buraiha o la escuela de la decadencia*

El grupo *buraiha*, también conocido como la escuela decadente, la escuela de la decadencia, los derrotados o los libertinos —en inglés, *Decadent School*— hace referencia a un grupo de autores que, si bien compartían ideas literarias, ideológicas y contexto social, no forman un grupo cerrado. Bajo esta etiqueta, siguiendo a Laura Román Alcalde [2023: 8], se suele incluir a Dazai Osamu (1909-1948), Sakaguchi Ango (1906-1955) y Oda Sakunosuke (1913-1947). No obstante, dependiendo del crítico, otros nombres incluidos en la lista son Ishikawa Jun, Itō Sei, Takami Jun, Dan Kazuo o Tanaka Hidemitsu.

El nombre del grupo parece provenir de unos artículos publicados por los críticos literarios Usui Yoshimi y Ara Masahito. Sin embargo, no está claro el origen de la expresión, ya que también se dice que el primero en emplearlo fue el propio Dazai en 1946, en una carta que envió al escritor Kishi Yamaji [Román, 2023: 5].

El grupo se reúne bajo el paraguas de la transgresión y la amoralidad, ideas presentes tanto en sus obras literarias como en la propia vida de los autores. Todos trataron de escapar de las imposiciones literarias y sociales del momento, centrándose en personajes marginales —mujeres, niños o enfermos—, refugiados en el alcohol, las sustancias o la prostitución. Aunque ya eran escritores reconocidos en la escena japonesa, son sus obras de posguerra las que tienen estas características. Sus personajes literarios a menudo acaban suicidándose o siendo arrastrados hacia la muerte. Empleaban un lenguaje cotidiano y muchos escribieron obras de literatura popular —Sakaguchi cultivó el género policiaco y fantástico— [Román, 2023: 5-8].

Los tres autores principales gozaron de gran popularidad tras la Segunda Guerra Mundial, especialmente entre el público joven, que vio en ellos un modelo ideológico que seguir tras la desesperanza de haber perdido la guerra en cuanto nación —esto llevó a muchos de los escritores de la escuela de la decadencia al ostracismo—. La mayoría provenían de familias de clase alta —contaban con capital económico y cultural—, que se habían trasladado a Tokio para ganar calidad de vida y, allí, se habían alineado con los postulados marxistas —que abandonaron en la posguerra, optando por una ideología no definida, guiados solamente por un descontento generalizado ante la situación social—.

En cuanto a las influencias literarias, eran conocedores y admiradores de la literatura occidental, especialmente la francesa y la rusa [Román, 2023: 9]. No es casualidad que el nombre del grupo se identifique con una tendencia estética y literaria de la Francia de finales del XIX y que su actitud frente a la vida se parezca a los *flâneurs* o paseantes de la novela realista. Además, observamos en ellos una semejanza obra-autor que en ocasiones roza la autoficción. El ejemplo más claro lo constituye Dazai, cuyo padre era terrateniente. Tras intentar suicidarse en 1929, estudió literatura francesa en la Universidad Imperial de Tokio, donde se afilió al Partido Comunista. En 1930 conoció a su mentor Ibuse Masuji, que le enseñó a Pushkin, Chéjov o Dostoievski. Durante la guerra, viajó

de una ciudad a otra intentando evitar los bombardeos y terminó suicidándose junto a su amante en el río Tamagawa de Tokio el 13 de junio de 1948 [Román, 2023: 8-9].

Por último, hay que destacar que la escuela de la decadencia está muy ligada tanto a la vida de los autores como al contexto social en el que vivieron —lo que explica su falta de propósitos vitales y la tendencia a la rebeldía y la bebida—, un Japón de posguerra asediado, derrotado y hastiado, que empezaba a desmilitarizarse y democratizarse con la ocupación de Estados Unidos y la nueva Constitución de 1946, viendo cómo el papel simbólico del emperador Shōwa se hacía añicos [Román, 2023: 3-5].

Respecto a la producción editorial del grupo en Occidente, las primeras traducciones se hicieron al inglés y fueron textos de Dazai. Las traducciones al español de este autor vieron un *boom* en torno a 2010, tanto en Buenos Aires, gracias a la editorial Kaicron, como en España, gracias a la editorial asturiana Satori. En cuanto al resto de miembros, las primeras traducciones se dieron en el siglo XXI, resultando especialmente llamativas las de Ishikawa y las de Sakaguchi en el contexto francófono e inglés [Macías y Gómez, 2022 71].

2.2 Sakaguchi Ango: vida y producción literaria

Sakaguchi Ango, cuyo nombre en realidad era Sakaguchi Heigo, nació en 1906 en Niigata, en el seno de una familia de clase alta con la que posteriormente no guardaría una buena relación. Cuando nació el autor, los Sakaguchi estaban endeudados, después de haber gozado de buena reputación durante generaciones. Su madre estaba enferma y su padre se dedicaba a la política, por lo que nunca recibió mucha atención por su parte, aunque el interés por la literatura parece venirle de su progenitor —a los catorce ya había descubierto a Poe, Balzac o Baudelaire— [Sakaguchi, 2020: 118-119].

El seudónimo que adoptó se lo puso un profesor de literatura china clásica, que modificó *hei* —‘luminoso’— por *an* —‘oscuro’— debido a la mala actitud de Ango en el colegio [Sakaguchi, 2020: 118].

Después, su madre lo envió a estudiar a Tokio, donde cursó Filosofía India en la Universidad de la ciudad. Allí aprendió francés para leer literatura europea, pese a que su idea era convertirse en monje budista. En esa época, debido a los vertiginosos planes de estudio que él mismo se imponía, cayó en una extenuación mental de la que se recuperó estudiando tibetano, sánscrito, latín y francés —se matriculó en el Ateneo Francés de Tokio— [Sakaguchi, 2020: 120-121].

En 1931, se dio su debut literario, con la publicación de relatos cortos en varias revistas. Un año después conoció a Tsuseko Yada, de la que se enamoraría platónicamente, aunque pasaría a convivir una temporada con la dueña de un bar de copas. Un año antes de la guerra, publicó su primera novela, *Fubuki Monogatari* [*Historia de ventisca*] (1938), aunque su producción literaria pasaría desapercibida hasta la posguerra [Sakaguchi, 2020: 120-121].

Cuando llegó la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), decidió permanecer en Tokio durante los ataques con bombas incendiarias, rechazando las ofertas de huida de familiares

y amigos. De esas experiencias nacen otros relatos cortos como *Shinju* [*Perlas*] (1941) —basado en el ataque a Pearl Harbor— y la obra de no ficción *Waga sensō ni taishoseru kufū no kazukazu* [*Algunos trucos con los que hice frente a nuestra guerra*]³ (1947), marcados por un fuerte carácter existencial. Durante esos años, se dedicó a darse baños de agua fría y a correr o levantar piedras del colegio bombardeado cercano a su vivienda [Sakaguchi, 2020: 121-123].

A pesar de todo, no consiguió lograr el reconocimiento literario esperado hasta la publicación de *Sobre la decadencia* y *Más sobre la decadencia*, que lo consolidaron como crítico. En los años siguientes se acerca a la literatura popular, con *En el bosque, bajo los cerezos en flor*⁴ (1947) —obra en torno a la que gira el presente trabajo—, que incluye tintes fantásticos y de terror japonés, y *Furenzoku satsujin jiken* [*El caso del asesinato que no fue en serie*]⁵ (1948), con la que recibió el premio del Club de Escritores de Misterio [Sakaguchi, 2020: 123-124].

Tras ello, su salud física y mental empezó a deteriorarse y fue internado en un hospital mental en 1949 debido a su adicción al Adorm. Seis años después, murió apartado de la esfera pública, con un pequeño funeral que pasó desapercibido, pese a que asistieron escritores de la talla de Kawabata Yasunari [Sakaguchi, 2020: 124-126].

Tras su repentina muerte por hemorragia cerebral, fue olvidado en la historia de la literatura japonesa hasta que, un par de décadas después, fue rescatado. En la actualidad, es el escritor más celebre de los decadentes, tras Dazai Osamu.

2.3 *El arquetipo de la femme fatale*

La *femme fatale* se ha consolidado como un estereotipo recurrente en la cultura, especialmente en las artes y los medios de comunicación. Según Tatiana Hidalgo-Marí, «quan el concepte d'estereotip l'apliquem a l'àmbit cultural (literatura, cinema, pintura...), podem entendre'l com un clixé utilitzat per l'artista en les seves creacions plàstiques o literàries» [Hidalgo-Marí, 2012: 38]⁶. Este estereotipo, entendido como una imagen personificada que aparece de forma continuada en diversas obras, se convierte en una herramienta recurrente para los creadores debido a su presencia constante y similitud.

El arquetipo de la *femme fatale* remonta sus orígenes en las distintas manifestaciones artísticas hasta los textos religiosos y mitológicos del periodo clásico, donde encontramos referencias a estas mujeres demonizadas en la Biblia, con Eva y Salomé; en el judaísmo, con Lilith, y en la Grecia clásica, con Helena de Troya, Circe, Semíramis y Perséfone. Estas mujeres actuaron como punto de partida para crear un imaginario cultural dicotómico

3 Ninguna de las tres obras se ha traducido al español y no es posible encontrar ediciones modernas en japonés.

4 *Sakura no mori no mankai no shita*, en japonés. No es posible rastrear una edición moderna en japonés.

5 No traducido hasta la fecha. No es posible rastrear una edición moderna en japonés.

6 Cuando el concepto de estereotipo es aplicado al ámbito cultural (literatura, cine, pintura...), podemos entenderlo como un cliché utilizado por el artista utilizado en sus creaciones plásticas o literarias [Hidalgo-Marí, 2012: 38, N. T.].

sustentado en las buenas y malas conductas que dieron lugar a las oposiciones ángel-demonio o virgen-prostituta, que terminaron por contraponer la *femme fatale* a la *donna angelicata*. No obstante, no es hasta el Romanticismo cuando esta significación despectiva se consolida y tiene su auge de la mano del decadentismo y el simbolismo francés, que inspiraron a los autores de la escuela de la decadencia japonesa.

En la actualidad, la mujer fatal está especialmente presente en el cine, con el auge del *film noir*, donde cobra especial relevancia su belleza física, y en las telenovelas.

Realmente, este arquetipo es el resultado de un sentimiento misógino volcado en el ámbito literario. Por eso, tiene una tradición que abarca diversos siglos, pues los hombres siempre han mostrado un miedo a la pérdida de posición o poder frente a las mujeres que no se adaptaban a ese esquema de mujer virgen y sumisa.

En la literatura, la tendencia de la *femme fatale* durante el Romanticismo se desarrolla por cuatro motivos. El primero, por la ruptura con el Neoclasicismo. El segundo, por la exaltación de la subjetividad y el individualismo. El tercero, por la exaltación de los sentimientos —incluyendo la rabia, la ira o el dolor que profesan los narradores o los personajes masculinos de las obras hacia la mujer fatal—. El cuarto y último, por el protagonismo de la fantasía y el terror. Es más, una de las primeras manifestaciones del arquetipo en el Romanticismo la encontramos en *Fausto* [Goethe, 2014].

De acuerdo con esto y como base para el análisis de Sakaguchi, se resumen⁷ a continuación las características de la mujer fatal que Hidalgo-Marí propone en su tesis [Hidalgo-Marí, 2012: 69-103] tomando como muestra obras entre 1772 y 1877⁸.

En cuanto al aspecto físico, encontramos la expresión de la belleza, la manifestación de la feminidad y del atractivo. Es cierto que el rasgo principal de la mujer fatal es la belleza, pero esta puede ser acorde al canon de belleza establecido —las bellas fatales—, con pelo largo, rubio y ojos verdes y brillantes, semejante a una *diosa*, o tratarse de una belleza delicada o infantil a modo de lolita. Asimismo, hay casos en los que la mujer fatal no sigue el canon de belleza —belleza no normativa—, por lo que se realiza su carácter como justificación de la persuasión.

Sobre la manifestación de la feminidad, las mujeres fatales suelen ser normativas, pero encontramos casos donde se adecúan más al espectro de «lo masculino», incluso en la vestimenta o en las expresiones, casos donde manifiestan rasgo léxicos sexualizados y exagerados por los autores masculinos y mantienen relaciones sexuales con hombres y después con mujeres, al no sentirse saciadas, o mujeres fatales ambiguas, donde la obra no deja clara su orientación sexual ni su identidad de género —con una alusión al tercer sexo platónico—.

Respecto a la manifestación del atractivo, este se deja ver en las vestimentas y las armas de la mujer, que derivan de su atractivo y pueden ser empleadas con o sin límites, incluso provocando su propia muerte por la histeria —en este caso los autores dejan entrever

7 El resumen y la traducción del valenciano se han realizado expresamente para este artículo. Para la traducción se ha seguido una equivalencia dinámica (E-D) en lugar de formal (E-F).

8 Se han tomado pocos ejemplos por una cuestión de longitud y relevancia con respecto al tema del artículo.

su misoginia, como si existiese una guerra de sexos encubierta—. El estilo suele ser elegante, por ejemplo, con el uso de sombreros, aunque es una herramienta más empleada en las artes visuales que en la literatura. En otros casos, se usa vestimenta menos convencional e incluso religiosa. En cuanto a las mutaciones, la mayoría son de corte mitológico, aunque también encontramos la sexualización de las brujas⁹ o de la vampiresa.

En lo que se refiere a la psicología del personaje, encontramos una mujer fatal benévola —con un atisbo de bondad por sus víctimas—, malévola —la usual—, o una combinación de ambas. Así, según el grado de malicia, tenemos una mujer benévola, malévola o una malévola que evoluciona hacia la benevolencia a lo largo de la obra o viceversa —son raros los casos, pues suele ser un personaje plano desde el punto de vista psicológico—.

Su móvil de acción —que suele conducir la trama— puede responder a intereses familiares o personales, económicos, sociales o carnales —normalmente guiados por el sadismo o el masoquismo—.

Las mujeres fatales son, por lo general, perversas sanguinarias, aunque esto puede ser fruto de una catarsis debido a una mala experiencia, que las lleva a cometer actos sádicos como medio para lograr su propio bienestar tras el trauma sufrido.

En cuanto a su papel en la narración, la importancia que reciben en la trama suele estar relacionada con el papel que ocupa con respecto a un hombre. Asimismo, suele cometer un acto fatal: el asesinato, un acto perverso, pero con moderación, o el bovarismo, que recibe su nombre de *Madame Bovary* [Flaubert, 2012]¹⁰.

En cuanto a la presencia del estereotipo, generalmente aparecen en las obras de manera aislada —una sola mujer fatal por obra—, aunque se pueden encontrar agrupaciones de mujeres fatales.

3. ANÁLISIS DE *EN EL BOSQUE, BAJO LOS CEREZOS EN FLOR*

3.1. *Análisis del cuento*

Lo que primero llama la atención al lector occidental tras la lectura de este cuento de Sakaguchi es que se considere una obra de culto del terror japonés. ¿A qué se debe la inserción de esta obra en la literatura fantástica y de terror? Y, ¿qué es lo que no comprende el lector occidental?

En primer lugar, resulta llamativo que el erotismo descarnado, lo grotesco, lo fantasmagórico o lo siniestro se sugiera mediante la atmósfera, menos en el caso de la transformación de la mujer. Sakaguchi juega aquí siguiendo «lo siniestro» —*unheimlich*— de Freud, es decir, experimenta con una figura familiar que se torna desconocida, frente a una literatura occidental más explícita en cuanto a los elementos terroríficos.

9 Si se quiere profundizar en el movimiento de las brujas y la misoginia, léase *Brujas, caza de brujas y mujeres* [Federici, 2023a] o *Calibán y la bruja* [Federici, 2023b].

10 Se entiende por bovarismo aquel estado en el que la mujer está insatisfecha crónicamente, debido a un choque entre la realidad y sus propios sueños o expectativas. El nombre viene de *Madame Bovary*, donde el comportamiento de Emma se explica por la insatisfacción y la falta de romanticismo de su marido.

No obstante, los japoneses poseían su propio imaginario fantástico. En Japón tenemos los *yurei*, que sería el análogo de nuestros fantasmas, o sea, seres que nunca llegan a abandonar nuestro mundo porque tienen un asunto pendiente, y los *yokai*, que adoptan formas animales o híbridas y que se conectan con la realidad mediante lugares concretos. Además, existen seres siniestros y malvados con forma femenina: las *Ningyo* o sirenas; el *Ushioni*, una araña que vive en aguas dulces y se alimenta de seres humanos; y la *Yuki-Onna* o mujer de las nieves [Acebes, 2017: 23].

Es este imaginario al que remite Sakaguchi cuando describe la transformación de la mujer, que consigue captar al lector de su misma tradición y desconcierta al occidental, ya que la grandeza del relato no reside en este episodio explícito, sino en todo lo que se deja entrever. Así, la atmósfera que crea Sakaguchi es siniestra y se debe a los pétalos del cerezo, que simbolizan la tradición¹¹. Lo grotesco está presente en el juego bizarro con las cabezas, que Ango describe con un lenguaje poético que recuerda a los decadentistas franceses y contiene reminiscencias del Marqués de Sade:

Las dos cabezas habían perdido el cabello, estaban podridas, habían criado gusanos y los huesos ya sobresalían y, sin embargo, se divertían degustando manjares y haciendo el amor. Los dientes entrechocaban ruidosamente, la carne tumefacta se despegaba del hueso, las narices se desprendían y los ojos se descolgaban de sus cuencas [Sakaguchi, 2023: 29].

Lo que desconcierta al lector occidental es la sencillez, en cuanto al espacio —se toman espacios tradicionales japoneses— y el lenguaje, frente a un Occidente acostumbrado a un paso del tiempo angustioso en este tipo de novelas. Además, lo siniestro también reside en la belleza y la fragilidad de la mujer, que, menos en la *femme fatale*, no estamos acostumbrados a asociar en Occidente, donde lo feo va ligado a lo siniestro. Es decir, frente a un terror más directo como, por ejemplo, el americano, Sakaguchi emplea un terror ligado a lo «femenino», lo psicológico, lo silencioso y lo existencial. De esta forma, la fragilidad de la mujer se relaciona con el simbolismo de los pétalos del cerezo, que también posee una connotación existencial. Por tanto, no es casual que la enseñanza del cuento sea el engaño de lo aprehensible mediante los sentidos¹² y la soledad a la que todos debemos enfrentarnos: «Mientras intentaba apartarlos, se dio cuenta de que su propia mano desaparecía también, y luego su brazo y después, su cuerpo entero. Solo quedaron los pétalos y el frío vacío infinito» [Sakaguchi, 2023: 44].

Estas características lo emparentan en Japón con el *kabuki*¹³; el *J-Horror*, que nace en los años noventa; y el *body horror*, muy presente en el anime y el manga actual —tenemos como ejemplo *Parasite Eve* [Ochiai, 1997]—. Aunque, sin duda, a lo que más recuerda *En el jardín, bajo los cerezos en flor* es al *ero-guro*, un estilo visual que mezcla lo brutal y lo cruel con lo refinado y lo bello.

11 La dimensión política en relación con el cerezo y su simbología se trata en 5.2.

12 Sakaguchi poseía educación en el budismo, y esto se relaciona con el engaño de la opulencia que promulga dicha doctrina.

13 Subgénero de teatro japonés que destaca por los maquillajes de los actores.

Ahora bien, lo siniestro en el cuento de Sakaguchi reside, de igual manera, en el juego con la *femme fatale*. Siguiendo la categorización expuesta, la mujer del relato posee una belleza canónica, con rasgos femeninos, que resalta sobre la de las anteriores esposas: «Las siete mujeres se quedaron estupefactas ante la abrumadora belleza de la desconocida, una hermosura como nunca habían visto antes. En cambio, a la mujer le sorprendió el aspecto mugriento de las siete esposas» [Sakaguchi, 2023: 17].

Su atractivo se manifiesta a través de la belleza y sus opulentas vestimentas; recordemos que vestía quimonos en la ciudad, y esto es precisamente lo que lleva a un estado de locura al protagonista, como se si tratara de una posesión: «Solo sabía que la mujer era muy hermosa y que él había sucumbido a su hermosura hasta el punto de enloquecer» [Sakaguchi, 2023: 19]. Igualmente, se produce una transformación o mutación en vampiresa, que es el culmen de la *femme fatale*, despojada de su belleza, con una cara ancha y piel amoratada.

Su personalidad es malévola y plana —también por la brevedad a la que se presta este género—, porque desde el inicio es «caprichosa» y «egoísta» [Sakaguchi, 2023: 20] y solo tiene «venenosas palabras» [Sakaguchi, 2023: 21] para su marido.

El móvil de acción queda claro con la transformación del final: sus deseos no tienen más transcendencia que lo puramente carnal, guiado por el sadismo, tanto en las palabras como en aquello que obliga a cometer a su marido —que la lleve en la espalda hasta lo alto de la montaña y que, después, mate a las otras esposas—. Por tanto, vemos que es perversa.

La importancia en el papel se da por la relación que guarda con el hombre y es esta relación lo central del cuento.

Resulta interesante que ella no cometa ninguna acción fatal por sí misma, más allá de embrujar o embaucar a su futuro marido, pero que, aun así, acabe muerta. Por último, es una mujer fatal solitaria.

3.2 *La femme fatale, símbolo de una nación*

En el cuento *En el bosque, bajo los cerezos en flor*, cobran gran importancia el cerezo y los pétalos como símbolo —ya se anuncia en el título—, asociados además a la figura de la mujer fatal, ya que es esta quien se transforma en pétalos al morir.

Recordemos que la *sakura* es indiscutiblemente un emblema japonés. De hecho, Sakaguchi comienza *Sobre la decadencia* asemejando los pétalos a los muertos en la Segunda Guerra Mundial: «Los jóvenes que caían como pétalos ahora son, los que han sobrevivido, estraperlistas» [Sakaguchi, 2020: 73].

Por tanto, si relacionamos sus textos de no ficción con el cuento escrito un año después, entendemos que la mujer fatal es un alegato contra el engaño de los sentidos y la mentira a la que están sometidos los japoneses que creen en la existencia de un espíritu nacional. Así, por muy bellos que sean la mujer o los cerezos, realmente llevan a la muerte —en un sentido muy literal, por ejemplo, para los *kamikazes*—. De la misma manera,

forma una ironía iconoclasta¹⁴, pues los cerezos son un símbolo de la belleza contemplativa y la espiritualidad japonesa.

3.3. ¿Es el hombre el verdadero personaje fatal?

Elisenda Julibert expone en *Hombres fatales. Metamorfosis del deseo masculino en la literatura y el cine* [Julibert, 2022] una nueva concepción sobre el arquetipo de la *femme fatale*. Julibert entiende que:

La mujer fatal viene a ser no tanto la razón de las desventuras de un individuo enamorado como el indicio de una determinada representación del amor que se caracteriza por condenar de antemano a la persona enamorada a ser tan sólo la confirmación —cuando no el chivo expiatorio— de la propia infelicidad [Julibert, 2022: 23].

Es decir, para ella, la *femme fatale* no es más que una cosificación de la mujer por parte del amado, que casualmente es siempre el que narra estas experiencias, arrebatando la voz de ella. Pero, si el hombre es el que posee la capacidad de dar su testimonio y, además, siempre dice estar enamorado y enajenado por *su culpa*, ¿por qué se toma como veraz y no como fruto de la subjetividad? Es más, si desde el inicio se dice que la mujer posee una belleza sobrenatural, ¿por qué se deja llevar? Julibert objeta que se usa la falacia de la no-voluntad, cuando realmente lo que se ha producido es una experiencia amorosa mal gestionada —pues la violencia se dirige a la mujer—, donde seguramente la mujer no entra en los cánones, bien por belleza o por falta de docilidad, y por ello se recurre a endemoniarla. Fruto de un deseo que no se corresponde con los designios, el sujeto masculino, como forma de venganza, modela una imagen de la mujer que la condena.

Se tacha a la mujer de malévola porque no se quiere aceptar una realidad dolorosa: la ausencia de deseo o el rechazo. Y esta falta de madurez emocional para enfrentar los hechos lleva a la creación de un arquetipo que no se sustenta en la realidad por ninguna parte.

Se elige a la mujer como objeto de deseo —constituyendo un Otro—, pero no se da espacio a conocerla. Por el contrario, solo se usa para volcar las frustraciones del hombre y solo se cultivan relaciones interpersonales sanas cuando el otro no es la única fuente de felicidad y tampoco es, por consiguiente, la fuente de las desdichas.

La experiencia que vive el hombre en este tipo de relatos está más cerca de un delirio o del terror psicológico que de una relación saludable, debido a la fetichización de la amada, la idealización extrema y la alienación del objeto de deseo. Para remediarlo, se debería redirigir la frustración hacia los problemas internos —que son la verdadera fuente de la angustia—, y replantear el deseo, así como despojarnos de los mitos del amor romántico cultural y socialmente aprendidos.

Julibert nos plantea, por último, una pregunta esclarecedora. Si el relato fuese narrado por una mujer, ¿quién la creería?

¹⁴ Sakaguchi atenta contra los iconóculos y las imágenes que representan la identidad nacional en las obras de no ficción.

Así, Sakaguchi nos presenta a un hombre enajenado al que, sin embargo, creemos; «pero hasta este hombre tan feroz temía los cerezos en flor y enloquecía bajo sus ramas» [Sakaguchi, 2012: 13]. Es despiadado, pues mata a los viajeros y se casa con sus mujeres tras raptarlas, pero consideramos que él está amando loca y correctamente —si es que puede emplearse dicho juicio en la experiencia amorosa—, y ella realmente se ha transformado en un demonio. ¿Debemos creer fielmente a un hombre que «se derretía de felicidad pensando en su futura vida de placeres compartidos con la hermosa mujer»? [Sakaguchi, 2012: 15]. Cuando incluso el propio narrador omnisciente —que juega con su capacidad de falsa verosimilitud para hacernos ver a la mujer como diabólica— admite que el hombre ha enloquecido por el supuesto amor.

3.4. Más allá del arquetipo como estética

Sakaguchi se consolida como crítico en la escena japonesa mediante tres ensayos. El primero es *Mi visión de la cultura japonesa*, escrito en marzo de 1942, que constituye una respuesta al arquitecto alemán Bruno Taut [Sakaguchi, 2020: 21-73]. En él, Sakaguchi alega que no existe tal cosa como un «espíritu» o una «esencia» japonesa. Y, por el contrario, se posiciona a favor de la occidentalización del país y la estética *kitsch* frente a las construcciones típicamente japonesas, empleando un criterio práctico: «No nos afectaría que los templos de Kioto o las estatuas budistas de Nara fueran aniquiladas, pero nos veríamos en dificultades si se pararan los trenes. Lo único importante es lo necesario para la vida [...]» [Sakaguchi, 2020: 28].

Asimismo, se posiciona en contra de la tradición, porque para él lo que se hace en nombre del carácter nacional va en contra, realmente, de la individualidad de los japoneses.

Estas mismas ideas se desarrollan de manera más profunda en los dos ensayos de posguerra, *Sobre la decadencia* [Sakaguchi, 2020: 73-93] y *Más sobre la decadencia* [Sakaguchi, 2020: 93-113], donde, pese a que replica en cierto sentido la ideología nacionalista, busca otra respuesta para la identidad nacional. Es cierto que no son unos ensayos especialmente provocativos, pues se publicaron sin censura en la prestigiosa revista *Shinchō*. Pero fueron un soplo de aire fresco para un Japón que veía caer al emperador Shōwa, mientras entendía que el confucianismo tan arraigado en la sociedad había servido para enviar a sus hijos a la guerra, donde murieron por una supuesta causa nacional que luego no dio sus frutos. Sakaguchi reformula una sociedad hundida tras la derrota, arramplando contra el *bushidō*¹⁵ —código que ya desde la Era Meiji (1603-1867) se consideraba caduco— y desmitificando el Sistema Imperial, que solo contaba ya con un poder simbólico y era la cara visible del verdadero gobierno de los Fujiwara o señores feudales. En palabras de Sakaguchi, «mientras perdure el sistema imperial y estos artificios históricos sigan funcionando aferrados al pensamiento japonés, no se puede esperar que florezca en Japón una humanidad cabal» [Sakaguchi, 2020: 104].

15 Código de los *samuráis* o *ronin*, que anteponía la lealtad y el honor incluso a la muerte, prestándose al *seppuku* o *harakiri*. En este término Sakaguchi incluye a los *kamikazes* japoneses de la Segunda Guerra Mundial, movidos por el mismo *ethos* patriótico.

En conclusión, frente a la decadencia en la que se encontraba inmersa el pueblo japonés, Sakaguchi ve una posibilidad de transformar la sociedad mediante un carácter palin-génico, pues «el ser humano no ha sido dotado de un espíritu tan fuerte que le permita hacer sin límite. No tendrá más remedio que apoyarse en algún mecanismo para frenar la caída» [Sakaguchi, 2020: III].

4. CONCLUSIONES

Sakaguchi ha sido recuperado en este siglo tras muchas décadas en el olvido. Si bien goza de gran popularidad en la escena literaria por sus obras de no ficción, que retratan perfectamente el hastío del Japón de posguerra, el presente artículo pretendía demostrar que sus obras ficcionales son igualmente merecedoras de análisis, pues combinan de manera magistral lo folklórico y las influencias europeas en las que se apoyaba el grupo *buraiha*. Todo esto se ve en el arquetipo de la mujer fatal, que Sakaguchi rescata en el siglo XX para realizar una crítica al sistema social, político y económico de su país —recuperando, también, la simbología del cerezo japonés—, a través de un lenguaje poético que le permite, por un lado, anclarse a la tradición del terror japonés y, por otro lado, asemejarse a autores europeos de la talla del Marqués de Sade.

Asimismo, este artículo ha ampliado la lectura que se ha hecho del arquetipo de la mujer fatal, concretamente en los autores japoneses del siglo XX, a la luz de la crítica feminista.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ACEBES VEGANZONES, M. (2017): *La concepción del terror fantástico en Oriente y Occidente: el caso japonés*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Valladolid, Valladolid. Disponible en: https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/25436/TFM_F_2017_81.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 23/05/2024].
- BUITRAGO OSORIO, L. A., ARANGO HERNÁNDEZ, N. Y MARÍN ARIAS, V. (2023): «Terror japonés: Perspectivas Literarias del Siglo XXI». *Revista Escribanía*, N.º 21(1), pp. 59-75. Disponible en: <https://doi.org/10.30554/escribania.v21i1.4781> [Consulta: 23/05/2024].
- FARIÑA BUSTO, M. J. Y SUÁREZ BRIONES, B. (1992): «La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en La Coruña del 3 al 5 de diciembre de 1992*, UNED, 1, pp. 321-332. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2183/8641> [Consulta: 23/05/2024].
- FLAUBERT, G. (2012): *Madame Bovary*, G. Palacios (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra.
- GILBERT, S. Y GUBAR, S. (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Navalcarnero, Ediciones Cátedra.
- GOETHE, J. W. (2014): *Fausto*, J. Roviralta Borrel (trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- HIDALGO MARÍ, T. (2012): *De Pandora i altres mals: La divulgació industrial-cultural del mite de la dona fatal*, Tesis doctoral, Universitat d'Alacant, Alicante. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/29107> [Consulta: 23/05/2024].

- JULIBERT, E. (2022): *Hombres fatales. Metamorfosis del deseo masculino en la literatura y el cine*, Barcelona, Acantilado.
- JUNG, C. G. (1970): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, M. Murmis (trad.), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- MACÍAS, M. C. y GÓMEZ MICHEL, G. (2022): «Autoficción y decadencia: un diálogo con la escuela *buraiha* japonesa, en “Manos de diamante” de Andrés Felipe Solano», *México y la Cuenca del Pacífico*, N.º 11(31), pp. 63-89. Disponible en: <https://doi.org/10.32870/mycp.v11i31.770> [Consulta: 23/05/2024].
- MILLET, K. (2016): *Sexual Politics*, Nueva York, Columbia University Press.
- MOI, T. (2006): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- OCHIAI, M. (1997): *Parasite Eve*, Fuji TV's Motion Picture Division.
- ROMÁN ALCALDE, L. (2023): *El ocaso de Osamu Dazai a través de las ideas de Ango Sakaguchi y el Buraiha*, Trabajo Final de Grado, Universidad de Salamanca, Salamanca. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/153494> [Consulta: 23/05/2024].
- RUSS, J. (2018): *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, G. Fortún (trad.), Madrid, Editorial Dos Bigotes.
- SAKAGUCHI, A. (2020): *Sobre la decadencia*. L. Hornedo Pérez-Aloe (trad.), Asturias, Satori Ediciones.
- ____ (2023): *En el bosque, bajo los cerezos en flor*. S. Hayashi (trad.), Asturias, Satori Ediciones.
- SHOWALTER, E. (1979): «Towards a Feminist Poetics», en M. Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 22-42.
- ____ (1981): «Feminist Criticism in the Wilderness», *Critical Inquiry*, N.º 8 (2), pp. 179-205. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/1343159> [Consulta: 23/05/2024].
- WOOLF, V. (2021): *Matar al ángel del hogar*, A. Gomez Vaquero (trad.), Madrid, Editorial Carpe Noctem.

**Villon y su danza
macabra: los
ahorcados también
bailan**

Eva del Río Gómez
Universidad Complutense de Madrid

En el presente estudio se busca plantear una investigación cercana sobre la obra medieval del francés François Villon, *La ballade des pendus*, desde la cual se podrá abrir un camino lleno de motivos tétricos, religiosos y funestos hasta la conocida danza de la muerte. A partir de diversos artículos, una

Resumen

visión del imaginario colectivo medieval de la época en torno a la figura de la muerte y una reformulación de la danza macabra, se

Palabras clave
Danza de la muerte
François Villon
Pecado
Ahorcados

observará cómo Villon fue precursor de una nueva vertiente de la danza de la muerte y de un motivo repetido por los autores franceses de los siglos siguientes. Para ello, tendrá lugar un análisis no solo de la obra de Villon —que será, no obstante, el centro del estudio—, sino de algunas de las obras en las que influyó y a través de las cuales se acabó construyendo esta revisión de la danza de la muerte.

This article proposes a close and concise study of the medieval work of the Frenchman François Villon *La Ballade des Pendus*, from which a path full of grim, religious and fatal motives opens to the well-known Dance of Death. Based on various articles, a vision of the medieval collective imaginary of the time around the figure of death and a reformulation of the macabre dance, this article will observe how Villon was a precursor of a new aspect of the Dance of Death and of a motif repeated by French authors in the following centuries. For this purpose, an analysis will take place not only of Villon's work —which will be the center of this study— but also of some of the works he influenced, through which a new revision of the Dance of Death was constructed.

Keywords

Dance of Death
François Villon
Sins
Hanged

Abstract

I. INTRODUCCIÓN

En el presente estudio se propone una aproximación crítico-literaria de la obra *La Ballade des Pendus* (1489), del francés François Villon (1431/32-1463). Este texto resuena en los ecos de la Baja Edad Media francesa (s. XI-XV) como texto paradigmático de la poética tardomedieval. A partir de esta obra, se puede articular una reflexión sobre la confluencia de los motivos tétricos, religiosos y tanatológicos que subyacen al imaginario colectivo de este periodo. En esta vía, la obra de Villon no solo se establece como un espacio discursivo con gran densidad simbólica, sino que también se erige como un nodo significativo en la genealogía de los topos de la danza de la muerte, cuya reestructuración y reelaboración conceptual, formal y estética es objeto de análisis de esta investigación.

Desde una óptica interdisciplinaria y haciendo una combinatoria de herramientas de la teoría literaria, los estudios culturales y la semiótica, se examinará cómo la poética villoniana configura un diálogo con las representaciones macabras y la tanatofilia simbólica de su tiempo y paralelamente, de forma que se abrirá una reinterpretación del imaginario escatológico medieval. La investigación se sostendrá en un análisis que, además de la obra de Villon, incluirá referencias y menciones a textos posteriores que dejan constancia de la influencia del francés en la reformulación de la danza de la muerte en la literatura francesa de los siglos siguientes.

El planteamiento establece sus bases en una lectura hermenéutica, que va a permitir clarificar y esclarecer las dinámicas intertextuales e interdiscursivas entre Villon y la tradición de esta danza macabra, ya que subrayará la centralidad de su poética en el nacimiento de una nueva estética tanatológica renovada. De la misma forma, se explorará esa clásica tensión entre lo sagrado y lo profano, junto con la heterogeneidad estilística y la dimensión performativa del poema como transmisores esenciales para poder comprender el papel de Villon en la configuración de un imaginario colectivo —que va a crear una hibridación de lo religioso y funesto y de lo grotesco y trascendental—. Finalmente, este estudio aspira a contribuir a la discusión teórica en torno a la tradición literaria medieval y a su capacidad para construir discursos que pueden dialogar

críticamente con el contexto sociocultural junto con una proyección más allá del horizonte histórico inmediato.

2. LA MUERTE EN EL IMAGINARIO MEDIEVAL. EL CAMINO HACIA UNA DANZA MACABRA

La muerte ha sido, es y será siempre uno de los temas absolutos de la literatura y del resto de artes, ya que complementa el saber intelectual del ser humano. Convertida no solo en temática general para el arte, sino también en reflexión general de la filosofía y la teología, la muerte se planteó desde diversas preguntas cuyas respuestas nunca terminaron de llegar. Como menciona el profesor Luis Martínez-Falero, en el imaginario literario medieval observamos tradiciones, restos de mitos y ritos del mundo antiguo, creencias populares, etc. unidos en una amalgama que sería asimilada por la perspectiva cristiana —que utilizaría para la difusión de la fe— [Martínez-Falero, 2011: 59]. Entre los principios del cristianismo, se podían apreciar dos muertes: la muerte universal (a la cual todo ser humano está condenado como consecuencia del pecado original) y la muerte de su fundador. Esta dualidad se reforzó con las palabras de santo Tomás de Aquino, el cual sostenía la muerte como una consecuencia del pecado original, junto con la manifestación de la justicia divina:

Subtractio autem originalis iustitiae habet rationem poenae, sicut etiam subtractio gratiae. Unde etiam mors, et omnes defectus corporales consequentes, sunt quaedam poenae originalis peccati. Et quamvis huiusmodi defectus non sint intenti a peccante, sunt tamen ordinati secundum iustitiam Dei punientis [De Aquino, 2012: I-IIae q. 85 a. 5 co.]¹.

Bajo la óptica cristiana, morir era una forma de castigo para la especie humana, no importaba que fuera en la infancia, la juventud, la madurez o la decrepitud. Era esa separación del alma y el cuerpo, donde el alma ascendía hacia el mundo celestial, guiado y regido por Dios, y el cuerpo se quedaba en el mundo terrenal². Autores posteriores verían un pecado añadido al pecado original que se originó con Adán y Eva [Gn, 3: 20-22]: el de la visión pernicioso de la vejez, tópico de la *vanitas* (que asimila la vida como algo pasajero, transitorio y fugaz, de forma que los bienes son vacuos frente a las obras hechas con finalidad de redención). Morir se convertiría en el signo de esa necesidad de conversión para la posterior salvación del alma, que no dejaba de ser una creación directa de Dios, ya que lo carnal estaba manchado por ese pecado original. Hasta el final de la Edad Media,

¹ «Mas la sustracción de la justicia original tiene razón de castigo, como también la sustracción de la gracia. Por consiguiente, la muerte y todos los males corporales consecuentes son ciertos castigos del pecado original. Y aunque estos males no fueran intentados por el pecado, sin embargo, han sido ordenados por la justicia de Dios, que castiga (por el pecado)» [De Aquino, 2012: I-IIae q. 85 a. 5 co., N. T.].

² Sin embargo, K. Rahner, en su *Sentido teológico de la muerte*, diría que la definición de la muerte física como separación de cuerpo y alma no se contenía de manera explícita en las Escrituras, pero desde la temprana patrística la predicación de la Iglesia la integro en su discurso. Sería una definición que trascendería los siglos constituyendo la forma clásica de ver la muerte desde la óptica teológica [Rahner, 1965: 19].

la muerte era un castigo para el pecado del hombre, pero que, al mismo tiempo (por ser conscientes de su poder frente a la vida), era la enmienda al pecado. Giovanni Villani diría:

Ma nnoi dovemo credere e avere per certo che Idio promette le dette pestilenze e ll'altre a' popoli, cittadi e paesi per pulizione de' peccati, e non solamente per corsi di stelle, ma talora, siccome signore del'universo e del corso del celesto [...] [Villani, 1991: 485-486]³.

La muerte era castigo por el pecado, pero también lo era el dolor que podía llevar a ella, como reconoció Georges Duby al decir que era algo ignominioso que no adquiriría un valor positivo mas que como instrumento de corrección y de redención [Duby, 1990: 180-181]. La relación entre muerte y pecado generaba una duplicidad de muerte: muerte primera y muerte segunda. La primera se refería al hecho biológico que es común a todos, mientras que la segunda abordaba un hecho espiritual que es la condenación eterna para una serie de categorías (los cobardes, los homicidas, los hechiceros, los embusteros, etc.), lo que nos permite considerarla consecuencia de una vida de pecado sin arrepentimiento. San Ambrosio de Milán mencionó tres géneros de muertes: la *mors peccati* (donde cae el alma pecadora), la *mors mystica* (la muerte al pecado y la vida para Dios, merced al bautismo y la penitencia) y la *animae corporisque secessio* (la muerte natural) [De Milán, 1882: cols. 567-568].

¿Cómo se consiguió un equilibrio entre la muerte imaginada, cargada de metáforas, y la muerte real, igualatoria para todos los hombres? En este periodo se fijaron las normas a las que todo buen cristiano debía atenerse, que consistían en una sedimentación de reglas teológicas y canónicas que rodeaban a los cristianos en sus momentos finales en el mundo terrenal. En el siglo IX comenzó una síntesis estandarizadora del ritual de la muerte, un ejemplo de ello sería la *ultima unctio*, un sacramento para cerrar la vida primera. Con el bautismo, el hombre se abría a los inicios de la vida y, con la unción final, la cerraba. El cristiano trataba de vencer las dificultades en esa última lucha –la agonía antes de la muerte– contra el pecado y el dolor. Este proceso debía ser llevado a cabo por todos los cristianos, ya que eso equivalía a una buena muerte, y de lo contrario «será dañado qualesquier quel dexa por drespreçio segund que deximos del sacramento de la confirmación» [Martín y Linage Conde, 1987: 220-221]. Una buena muerte era reflejo de una vida llevada por el camino correcto, no por una *diritta via smarrita*⁴ (una pérdida del camino correcto, aunque analizado desde la dantología se refiere a un extravío de la razón). El mejor remedio para intervenir en la indefensión del hecho ineluctable de la muerte en sí misma sería conocer esos medios para alcanzar la salvación eterna en el momento de la muerte. La concepción de un juicio particular ante Dios le daba un papel crucial al acto de la muerte y a sus

3 «Debemos creer y tener por cierto que Dios permite las mencionadas pestilencias y las restantes desdichas que caen sobre los pueblos, las ciudades y las regiones, como castigo de los pecados y no solamente por el curso de los planteas y de las estrellas [...]» [Villani, 1967: 138, N. T.].

4 En los primeros versos de la *Commedia* de Dante, se plantea esa concepción de la *diritta via smarrita*. El profesor Juan Ignacio Varela hace especial énfasis en la diferencia entre el abandono de la *verace via* como un extravío de los sentidos, y entre la pérdida de la *diritta via*, o dicho de otro modo la *diritta via smarrita* como un extravío de la razón [Varela, 2000: 664].

circunstancias concomitantes, de ahí que el cristiano aplicado se preparase de manera adecuada para el momento. Según E. Ruiz García, Jean Gerson presentó durante el Concilio de Constanza (1414-1418) unos textos titulados *Opusculum tripartitum*, donde se aborda el tránsito de la muerte, la concepción de la confesión y los siete pecados capitales. Alguno de los oyentes de profesión escritora elaboraría más tarde una obra donde se plasmó la doctrina de la Iglesia como último acto de la vida de un individuo. Esta composición respondió al nombre de *Tractatus* o *Speculum artis bene moriendi* y comprendía seis capítulos donde se trataban diversas cuestiones. Sin embargo, este tratado se sintetizó para que los fieles pudiesen leer los elementos esenciales. La versión abreviada se basó concretamente en el segundo capítulo —las tentaciones que el moribundo debe ser capaz de superar—. Esta sería conocida con el nombre de *Ars moriendi* (‘el arte de bien morir’) y consistía en una amalgama de prácticas, oraciones y actitudes que el enfermo debía adoptar para que fuera atendido espiritualmente [Ruiz García, 2011: 317-318]. *Ars moriendi*, el morir como todo un arte, es la culminación de una sentencia: «*Quam felix et prudens, qui talis nunc nititur esse in vita, qualis optat inveniri in morte!*» [De Kempis, 1868: 56]⁵.

Esta visión se mantuvo durante gran parte del Medioevo como consecuencia del acontecimiento de la peste negra, que derivó la visión de la muerte hacia algo tétrico y oscuro. Este ambiente de muertes incesantes a causa de la enfermedad provocó que la gente viera la muerte ya no como un ascenso al mundo celestial, sino como un castigo de Dios. A su vez, provocó que las personas se plantearan la vida como algo que se podía escapar en cualquier momento, de forma que nacieron así tópicos que más tarde pasarían a la literatura. Frente a esta visión prematura de la muerte se desarrolló la voluntad de dejar huella en el mundo y se buscó entonces una inmortalidad terrenal. Sería así como las acciones y actitudes comenzaron a ser muy importantes tanto por esa necesidad de fama posterior como por ese hacer bien ante Dios, ya que al poder morir en cualquier momento no se debía tener ningún pecado encima. La existencia del miedo a la muerte en la Edad Media se convirtió en un tema muy tratado, cuyo origen se planteó en el momento de la masividad de defunciones.

Una de las herencias que nos dejó este tributo por la muerte, visto como desgracia, pero también como vía para la expiación y la posterior llegada al paraíso celestial, fue la creación de la danza macabra, llamada también danza de la muerte. La danza macabra se convirtió en una composición que mostraba a un grupo de figuras que podían ser vivos o muertos y que bailaban entre ellos. Desde la tradición textual, la danza de la muerte se ubica en los inicios del siglo xv:

In de zucht tot directe verbeelding van den dood, waarbij al het onverbeeldbare moest worden prijsgegeven, werden alleen de grovere aspecten van den dood in het bewustzijn gedrongen. In de macabere visie van den dood ontbreekt zoo goed als al het teere, al het elegische. En in den grond is het een zeer deeszijdig, zelfzuchtig gezicht op den dood. Het is niet de rouw om het gemis van geliefden, maar de spijt om den eigen komenden dood, enkel gezien als

5 «¡Qué bienaventurado y prudente es el que vive de tal modo cual desea le halle Dios en la hora de la muerte!» [De Kempis, 1876: 35, N. T.].

onheil en verschrikking. Daar is geen gedachte in aan den dood als trooster, aan het einde van lijden, aan de begeerde rust, de vervulde of de afgebroken taak, geen teedere herinnering, geen berusting [Huizinga, 1919]⁶.

Existen gran cantidad de heterogéneas fuentes escritas que tratan la danza macabra y sus contenidos y, aunque tienen un divisor común —la muerte—, pueden variar según criterios geográficos y filológicos. Pese a que continúa habiendo disputa, Herbert González Zymla clarifica que se acepta, por lo general, que el precedente más antiguo de esta danza es el de Hélinand de Froidmont, responsable de los *Vers de la Mort* (1194 -1197). Esta composición de cincuenta estrofas relata el viaje de la muerte hacia Roma, en el cual se va llevando a obispos, reyes, mendigos, cardinales, etc.; es un apóstrofe a la muerte [González Zymla, 2014: 29-30]. Este primer apóstrofe evolucionó en el siglo XIV para pasar a convertirse en un diálogo con la muerte que recogió el nombre de *Dança general de la Muerte* y, en el siglo XV, de *la Danse macabre* francesa. Este auge de literatura «macabra» se difundió en textos donde la muerte era la que enseñaba y moralizaba a los vivos advirtiéndoles de lo que sus pecados les podían conllevar.

Che il tema fosse particolarmente sentito nei secoli medievali (ma anche oltre) era dovuto al fatto che, in epoche in cui la vita era più breve della nostra e si cadeva facilmente preda di pestilenze e carestie, vivendo in uno stato di guerra quasi permanente, la morte appariva come una presenza ineliminabile – molto più di quanto non accada ai giorni nostri, quando, vendendo modelli di giovinezza e prestanza, ci si sforza di dimenticarla [...] [Eco, 2007: 62]⁷.

Esto generó cambios en el imaginario colectivo de esos siglos, donde se adoptó la concepción de una especie de comunidad de vivos y muertos provocada por esa separación entre el hombre y la naturaleza. En esa imagen simbólica de vivos y muertos se encuentra la dualidad de mundos reflejados, donde la sociedad de los vivos es simétrica a la de los muertos. La intención y el objetivo de estas danzas era manifestar el papel igualatorio de la muerte en cuanto a todos los hombres.

No solo fue un motivo con auge dentro de la literatura, sino que en las artes plásticas también fue muy desarrollado. Una de las primeras obras artísticas registradas fueron las

6 «En el deseo de hacer directamente sensible la muerte trajéronse a la conciencia tan solo aquellos aspectos más groseros, teniendo que ser abandonado cuanto no podía representarse de aquel modo. La visión macabra de la muerte no conoce ni el aspecto elegiaco, ni la ternura. Y en el fondo es una actitud sumamente terrenal y egoísta frente a la muerte. No se trata del dolor por la pérdida de personas amadas, sino de deplorar la propia muerte que se acerca y solo significa mal y espanto. No se encuentra en ella la idea de la muerte como consuelo, ni la del término de las aflicciones, ni la del ansiado reposo, ni la de la obra llevada a cabo o destruida, ni tampoco un tierno recuerdo ni un acto de resignación» [Huizinga, 1994: 211, N. T.].

7 «Que el tema de la danza macabra tuviera una especial presencia en los siglos medievales se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucha más que hoy en día, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla» [Eco, 2010: 62, N. T.].

pinturas encontradas en el cementerio de los Inocentes de París. Aunque fueron destruidas, Guyot Marchat realizó una copia a partir de la cual la danza de la muerte iconográfica pudo ser conocida y posteriormente desarrollada. Uno de los rasgos más llamativos de estas representaciones eran las imágenes de los muertos, cuyo cuerpo se plasmaba en pleno estado de putrefacción y de descomposición —aunque la representación más habitual y que tendría más relevancia sería la del esqueleto—. El pensamiento de la baja Edad Media en cuanto a la percepción de la muerte confluía perfectamente en la danza macabra: la muerte como un acontecimiento universal que podía llegar a cualquier edad y persona —sin tener en cuenta el estatus social—; la fama terrenal como algo transitorio, *ubi sunt?* (o ‘¿dónde están?’, tópico que refiere la fugacidad de las glorias terrenales, de los elementos del mundo sensorial y terrenal); y la belleza física como algo que desaparece con la muerte, ya que el cuerpo se transforma en un cadáver, algo que se recoge en los tópicos de la *vanitas* y el *contemptus mundi* (o ‘el menosprecio del mundo’, tópico que recuerda la ineludible muerte y por consiguiente la superficialidad de los bienes mundanos). Esas ideas produjeron una visión moralizante de la muerte, pues esta arrastraba en su danza musical a todos los hombres. En la danza macabra había un modo irónico de percibir la sociedad, ya que la muerte comenzaba por los más grandes, a los que veía como presas jugosas y descendía hasta llegar al recién nacido. Se debe tener en cuenta que se la llama danza, lo que conlleva un baile, lo cual no deja de ser un evento tenido como algo positivo y agradable. Danzar con la muerte lleva consigo una visión un tanto irónica de la felicidad; se ve como un bien, pero pasajero y caduco, en el cual no se debe confiar del todo.

3. LA DANZA DE LOS AHORCADOS

Después de haber visto toda esa concepción medieval, podemos trasladarnos a la Francia del siglo xv. Esta se caracterizaba por ser un país de armas que atravesó momentos como la ocupación inglesa, la guerra de los Cien Años o la quema de Juana de Arco. En este siglo es cuando se ubica *La Ballade des Pendus*, escrita por François Villon. Este autor fue apellidado en un inicio como Montcorbier o Des Loges, pero el transcurso de su vida hizo que tomara el apellido del responsable de salvarle en repetidas ocasiones. En sus comienzos, François vivía en un barrio estudiantil de París y atendía la Facultad de Letras de la Sorbonne. Como explica Gilda Rosa Arguedas, el París de Villon estaba situado a la derecha del Sena, que, aunque ya no estaba agitado por la guerra de los Cien Años, no proponía un ambiente especialmente destinado al estudio. En sus años de estudiante, los conflictos entre universitarios y policías se agravaron hasta tal punto que el Parlamento tuvo que intervenir. Las violaciones de las autonomías y las huelgas hicieron que el ambiente académico que se había conseguido en el siglo XIII desapareciera y se refugiara en círculos muy selectos. Así, Villon no llegó a recibir una educación capaz de despertar en él valores espirituales [Arguedas, 1996: 119]. El francés se movió especialmente por los bajos fondos, de forma que el populacho fue mucho más familiar que cualquier otro grupo de personas. Este ambiente donde presenciaba la miseria y la

muerte le sirvió como elemento para la construcción de sus obras. Gracias a ello, dominó todas las modalidades del francés de su época, ya que le eran conocidas el lenguaje de la lírica cortesana de la misma forma que el de la lírica burlesca, la terminología escolástica y la lengua conversacional, de las cuales aprovechó gratamente el ritmo, la sintaxis, el vocabulario y el poder evocativo [Arguedas, 1996: 123]. Los diferentes acontecimientos que atravesó le hicieron pasar más de una noche en la cárcel. En un primer lugar fue condenado por asesinato como consecuencia de una pelea con un fraile pícaro que le disputaba favores gratuitos de una prostituta —ya que Villon solía frecuentar tanto las aulas de la universidad como las tabernas y burdeles, en los que solía cantar sus versos—. Con un cadáver a su espalda fue arrestado, empero, el canónigo Guillaume de Villon (padrino y tutor del que tomaría el apellido conocido hoy por todos) le consiguió una carta de remisión a través de la cual obtuvo libertad provisional con la condición de no volver a delinquir, promesa que rompería en 1456. En dicho año, saqueó el colegio de Navarre junto con sus amigos y cómplices de la banda Les Coquillards. Volvió a huir de la ley tomando *la clé de champs* (traducido literalmente como ‘la llave de los campos’, pero en realidad es una expresión francesa que significa escapar de una situación buscando libertad) y para explorar horizontes nuevos. Llegó así hasta la residencia de Charles d’Orleans, fanático de los concursos poéticos entre rimadores. En esos concursos, Villon brilló por su ingenio y técnica y se ganó de esa forma los celos del resto de autores. Estos, conocedores de la mala fama de Villon, buscaron su ruina, de manera que informaron al obispo de Orleans, Thibaut, del saqueo del que Villon formó parte. Volvió de esta manera a prisión hasta que Louis XI indultase a los delincuentes encarcelados. No obstante, Villon acabó en las mazmorras de Châtelet —después de haber vuelto en repetidas ocasiones a prisión—, donde confesó sus crímenes para que en noviembre de 1462 fuera sentenciado a la horca. Fue en esos días de espera a la cuerda cuando escribió su conocido *Epitafio* o *Balada de los Colgados*. *La Ballade des Pendus* surgió como consecuencia de esa muerte cercana que Villon visualizaba desde su celda, pues iba a ser ahorcado⁸. La muerte era un espectáculo muy presente para Villon, ese enjambre de fosas comunes para los apestados o, como le iba a suceder a él, ese levantamiento de patíbulos. La vida de Villon fue intensa, aunque parcial, ya que su mundo se redujo al París formado por tabernas ruidosas, estudiantes libertinos, clérigos corruptos y hambrientos, prostitutas, y maleantes [Arguedas, 1996: 119].

Si hacemos un análisis formal, observamos que la obra cuenta con tres estrofas formadas por diez versos decasílabos y con un final con el clásico *envoi* (o ‘tornada’, donde se transmite al final del poema una reflexión o dedicatoria que cierra por completo el texto), que está formado en esta ocasión por cinco versos decasílabos con rima masculina.

8 Aunque esta obra es mucho anterior merece la pena mencionar su posible relación con la literatura de patíbulo. Este tipo de literatura tenía como fin la difusión de las relaciones en verso sobre el o los criminales y consecuente castigo. Alejandro Llinares ha analizado las dinámicas de producción y circulación de esta literatura, posicionándolas en relación con un ritual punitivo: cuándo y por quién se componían los versos; de qué manera accedían los autores a la información; las vías de difusión; el tipo de público; las posibles apropiaciones de los textos, etc. [Llinares, 2023].

Desde el punto de vista exegético —que es el que verdaderamente interesa para este análisis—, se va a dividir la obra por partes para poder hacer un análisis conciso.

- 1 Freres humains, qui après nous vivez,
N'ayez les cuers contre nous endurcis,
Car, se pitié de nous povres avez,
Dieu en aura plus tost de vous mercis.
- 5 Vous nous voiez cy attachez cinq, six :
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pieça dévorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie ;
- 10 Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre ! [Villon, 1967: 96].⁹

Previamente se dirige al lector de manera plural, es decir, se dirige dentro de la ficción del propio poema a aquellas personas que pasan delante del patíbulo y observan a los colgados sin producir ningún atisbo de compasión o tristeza hacia ellos. Esto lleva a Villon —que se presenta a sí mismo como un colgado más— a dirigirse a ellos como hermanos, lo que desde la doctrina cristiana se entiende como esa referencia a que todos son hijos de Dios y hermanos de Cristo, de forma que les involucra directamente en su condena. Un motivo que se verá repetido en todas las estrofas es el de la piedad (*pitié*). Villon busca una piedad por parte de los vivos, ya que son ellos los que deben rezar por los que ya no tienen vida, es decir, por ellos. A nivel del discurso, Villon se muestra cercano a los vivos a través de esas nominaciones de «freres», pues todos son familia desde la perspectiva cristiana, y, como familia, se deben ayudar entre ellos. Dentro de este párrafo, observamos también la manera en que se refiere a él mismo, al colgado, cuando hace referencia a la carne¹⁰, que desde hace tiempo se pudrió, y a los huesos, que se irán convirtiendo poco a poco en ceniza y polvo.

9 «Hermanos humanos, que después de nosotros viven / no tengáis contra nosotros los corazones endurecidos, / ya que, si piedad de nosotros pobres tenéis, / Dios la tendrá más tarde de vosotros. / Nos veis aquí atados cinco, seis: / en cuanto a la carne, que tanto hemos alimentado, / hace tiempo que está podrida y devorada / y nosotros, los huesos, nos volvemos ceniza y polvo. / De nuestros males nadie se burle; / ¡pero rezad a Dios que a todos nos quiera absolver!» [*Idem*, N. T.].

10 Dentro del ámbito cristiano se debe tener en cuenta que la carne es nomenclatura perteneciente a una evocación del mal, del pecado. La carne como simbología de ese pecado.

Quant de la chair, que trop avons nourrie,
 Elle est piéça dévorée et pourrie,
 Et nous, les os, devenons cendre et pouldre [*Idem*].¹¹

Esto último permite hacer pensar en las escrituras sagradas: «polvo eres y en polvo te convertirás» [Gn, 3: 19], lo que concede interpretar una vez más la necesidad de lo muertos por la piedad de los vivos y de Dios, ya que ante este último se es pequeño. En la parte final de la estrofa, Villon exige a los vivos que recen para que Dios quiera absolverlos a todos: «Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!» [*Idem*], algo que va a repetir en todas las estrofas, *envoi* incluido. Esto quiere decir que, en su mayoría, el centro del poema va a girar en torno al perdón y a la piedad, pero no tanto de los vivos, sino de Dios.

11 Se freres vous clamons, pas n'en devez
 Avoir desdaing, quoy que fusmes occis
 Par justice. Toutesfois, vous sçavez
 Que tous hommes n'ont pas bon sens rassis ;
 15 Excusez nous, puis que sommes transsis,
 Envers le fils de la Vierge Marie,
 Que sa grâce ne soit pour nous tarie,
 Nous preservant de l'infemale fouldre.
 Nous sommes mors, ame ne nous harie ;
 20 Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre ! [*Idem*].¹²

En esta segunda estrofa, observamos un tono irónico por parte de Villon, que se encarga de recordar al espectador de esos colgados que no humille a los que piden clemencia. Piden ser perdonados por Jesús, ya que Cristo es el que realmente perdona, además de mencionar a la Virgen María, lo que deja evidencia del fuerte culto mariano de la época. En esta estrofa, se concentra sobre todo la imagen religiosa donde Cristo es el único que puede de verdad tener un juicio de valor; la Virgen María como intercesora ante su Hijo y que aboga por su gracia; y el miedo que puede producir el poder de Dios. Esto último se aprecia especialmente en «Nous preservant de l'infemale fouldre» [v. 18], cuando pide que se les preserve del rayo infernal. Lo que Villon genera con este verso es un terror sagrado que, no se debe olvidar, va acompañado de la macabra escena. Son los cadáveres de los muertos los que hablan y se dirigen a los vivos; esta imagen de los muertos colgando debería provocar un efecto catártico en los espectadores y con eso Villon aprovecha para provocar en estos un temor a Dios. En comparación a la primera

11 «En cuanto a la carne, que tanto hemos alimentado, / hace tiempo que está podrida y devorada / y nosotros, los huesos, nos volvemos ceniza y polvo» [*Idem*, N. T.].

12 «Si hermanos os llamamos, no nos debéis / tener desprecio, aunque fuimos colgados por justicia. Sin embargo, como sabéis / que no todos los hombres tienen un buen juicio; / interceded por nosotros, ya que estamos paralizados, / frente al hijo de la Virgen María; / que su gracia no cese por nosotros, / que nos preserve del fuego infernal. / Nosotros estamos muertos, que nadie nos moleste; / ¡pero rezad a Dios que a todos nos quiera absolver!» [*Idem*, N. T.].

estrofa, el tono de los colgados ha variado. Mientras que en la primera estos solo hablan desde el patetismo, buscando los sentidos físicos de los pasantes para que mínimamente sean escuchados, en esta segunda estrofa el tono es más mitigado, son conscientes de su situación y de esa necesidad por la piedad de los espectadores y por el perdón de Dios.

- 21 La pluye nous a debuez et lavez,
 Et le soleil dessechiez et noircis ;
 Pies, corbeaulx, nous ont les yeux cavez
 Et arrachié la barbe et les sourcis.
- 25 Jamais nul temps nous ne sommes assis ;
 Puis ça, puis là, comme le vent varie,
 A son plaisir sans cesser nous charie,
 Plus becquenez d'oiseaulx que dez a couldre,
 Ne soiez donc de notre confrairie ;
- 30 Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre ! [*Idem*].¹³

Esta se podría considerar la escena más burlesca y grotesca de toda la composición, ya que describe el espectáculo al que son sometidos los colgados. Estos ahorcados son zarandeados como marionetas en manos de los elementos. La descripción en este caso parece la de una tortura de la naturaleza, pues la lluvia les cala, el sol los ennegrece, los cuervos y urracas se han alimentado a partir de sus restos y el viento les ha movido de un lado a otro como péndulos. Justo después de ese despliegue de descripciones explícitas sobre la condición de los cuerpos de los ahorcados, Villon dice: «Ne soiez donc de notre confrairie !» [v. 29]. Con la descripción previa hace ver al receptor el destino que tendrá si sigue sus pasos, y justo después, por si no había sido claro él mismo, se lo dice. Además de ser un recordatorio de la muerte igualatoria y de esa búsqueda de *ubi sunt, contempus mundo, vanitas*, etc., esta advertencia permite retroceder hasta ese *Ars bene moriendi* que se había apreciado antes. En este caso no ha habido una buena muerte, los condenados han sido colgados y ahorcados como consecuencia de sus actos alejados de la doctrina cristiana —que es la que se debía seguir para alejarse de las tentaciones y pecados para llevar a cabo un *Ars Moriendi* en condiciones—. Si volvemos a la estrofa, aunque mantiene el tono burlesco y desagradable en toda ella, vemos que Villon introduce una vertiente moral, ya que transforma a los colgados en unos mártires dignos de ejemplo a no seguir si no se quiere acabar como ellos. La circularidad moral de esta estrofa es de un nivel bastante elevado en tanto que sutileza y delicadeza, pues las descripciones grotescas que desagradan al receptor se cierran perfectamente con la llamada de advertencia de los colgados a los transeúntes.

13 «La lluvia nos caló y lavó, / y el sol nos secó y ennegreció. / Urracas y cuervos los ojos nos sacaron / y arrancaron las barbas y las cejas. / En ningún momento nos hemos sentado / y de aquí para allá, como el viento varía / a su antojo y sin cesar nos zarandea, / más picoteados por los pájaros que los dedales, / no pertenezcáis nunca a nuestra cofradía; / ¡pero rezad a Dios que a todos nos quiera absolver!» [*Idem*, N. T.].

- 31 Prince Jhesuss, qui sur tous a maistrie,
 Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie.
 A luy n'ayons que faire ne que souldre.
 Hommes, icy n'a point de mocquerie ;
- 35 Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre ! [*Ibidem*: 97].¹⁴

La composición finaliza con el *envoi*, dedicado en este caso a Jesucristo. Ha habido una evolución: ha pasado de llamar a sus hermanos para dirigirse directamente a Jesús, para quien —podemos interpretar— era en realidad el ruego. El poeta pide a Jesús que los salve del infierno, busca desesperadamente librarse de él. Aunque ya se había mencionado, se puede apreciar cómo Villon finaliza todas las estrofas con el mismo verso: «Mais priez Dieu que tous vueille absouldre!». En cuatro ocasiones pide absolución a Dios con el fin de llegar a ese paraíso celestial. El insistente recurso al ruego nos lleva a una reflexión a propósito de la humanidad, la salvación y la condenación.

El *Epitafio de Villon* despertó además gran interés en la literatura medieval francesa, ya que construyó de manera inconsciente un *leitmotiv* en esta literatura: la descripción grotesca de cadáveres que se están descomponiendo mientras son movidos por el viento en una danza macabra muy estrambótica. Este motivo lo recogieron más tarde autores franceses como Víctor Hugo dentro de su *Montfaucon*: «Avec son front sans yeux et ses dent sans gencives./ Rit dans la torsion des chaînes convulsives» [Hugo, 1877: 169]. Con la repetición del motivo que crea Villon se empieza a generar una nueva modalidad de danza macabra que los autores franceses románticos y parnasianos recogen en sus obras. Un ejemplo de estos últimos fue Baudelaire dentro de su obra *Les Fleurs du Mal*, donde presentó esa figura de la muerte, pero releída esta vez con la imagen de una mujer —la trata de ella—. Más tarde, Paul Verlaine, como representante del simbolismo francés, escribió *Effet de Nuit* como una clara variante de la *Ballade des Pendus*, de Villon, y de la danza de los ahorcados. Rimbaud escribió tiempo después su propio *Bal des Pendus*, pero con otra vertiente nueva, donde la muerte no es la que hace bailar a los ahorcados, sino que esta vez es el propio Demonio, «Messire Belzébuth». Rebeca Sanmartín aclara que una de las razones por las que Villon fue tan imitado tanto por parnasianos como por simbolistas se debe, según Dankyns, a la identificación que vieron dichos autores en él. Gautier realizó un retrato suyo en *Les Grottesques* (1844), en el que se le veía como un bufón que se oponía al espíritu burgués, pero con sentimientos heroicos en el fondo. Esa imagen fue acogida de manera positiva por los parnasianos y simbolistas hasta el punto de verse reflejados en dicho personaje [Sanmartín Bastida, 2008: 60].

14 «Príncipe Jesús, quien sobre todos reinas, / cuida de que el Infierno no nos someta. / Nada tenemos que hacer allí. / Hombres, no hay nada aquí de lo que reírse; / ¡pero rezad a Dios que a todos nos quiera absolver!» [Idem, N. T.].

4. CONCLUSIÓN

Llegados a este punto y con toda la información vista, no solo de la obra de Villon, sino también de la concepción de la muerte y de la danza macabra en la Edad Media, se puede hacer la siguiente afirmación: el *Epitafio de Villon* es una composición perteneciente al género de la danza macabra. El poema de Villon recoge varios de los motivos presentes en el género de la danza macabra en general: el poder absoluto de la muerte y, en este caso, también el de Dios; la muerte —en este caso, los muertos— que se dirige a los vivos; el tópico del esqueleto, que se menciona de manera sutil pero apreciable dentro del poema, y por supuesto la danza de los muertos. Esto último no se expresa de manera directa, pero Villon menciona en la tercera estrofa cómo el viento zarandea a los ahorcados. Este zarandeo nos puede retrotraer al movimiento de una danza; indirectamente los ahorcados están bailando en una danza de colgados. En la *Danza General de la Muerte*, la muerte incita a bailar a todos aquellos a los que les arrebató la vida, pero en este caso hay una relectura, pues los muertos no incitan a bailar a los transeúntes que les observan, sino que les suplican que recen por ellos, les suplican piedad y perdón para interferir por ellos ante Dios. Es evidente que no se trata de una danza macabra convencional, pero no deja de poseer esos elementos pertenecientes a ella y a la visión de la muerte de la época, ya que las condiciones en que habla de la muerte permiten direccionar la lectura hacia esa necesidad de un *Ars moriendi* y hacia esa concepción del pecado que tan fija se tenía en aquel momento, en tanto que errores en el juicio final ante Dios. Una de las características de la danza macabra es ese baile que realizan vivos y muertos, algo que ciertamente no posee el poema de Villon, pues son solo los ahorcados los que bailan y lo hacen gracias al viento. La interpretación que se hacía de la danza macabra convencional era suscitar ese miedo a la muerte igualatoria en el momento en que esta pone a bailar tanto a reyes como a plebeyos. En este caso, Villon suscita el miedo a través de las súplicas de los colgados, seguido de esa advertencia al final de cada estrofa: «Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!» [Villon, 1967].

Lo que se ha podido comprobar es que la muerte ha sido un tema absoluto y reiterativo en la literatura, donde el imaginario colectivo del Medioevo incorporó tradiciones y mitos antiguos de carácter ritual y macabro. Fue el cristianismo el encargado de hacer una reinterpretación de dichas tradiciones y del propio imaginario hasta ver la muerte como un absoluto universal, consecuencia de un pecado original y un castigo impuesto por una justicia divina. La literatura medieval con obras como la *Danza Macabra* reflejaron esa igualdad de todos ante la muerte y mostraron a personas de diversas clases sociales que eran llevadas por la muerte. Esto se convirtió en un motivo literario y artístico, usado en el tránsito de la vida y en la necesidad de prepararse para un juicio final. Villon realiza cambios como obviar la figura de la muerte y dar voz a los propios muertos en un alegato de justicia divina y pecados en toda una vida alejada del catolicismo y lo considerado como *diritta via*. El francés y su *Epitafio* reflejan estos motivos macabros —aunque revestidos en una nueva lectura—, que se observan en la *Danza Macabra general* y que puede ser, por tanto, considerado como una reescritura de dicha danza y como

un nuevo movimiento para los autores de siglos siguientes de danza ya no de la muerte, sino de los colgados.

5. BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, G. R. (1996): «François Villon y Juan Ruiz, Arcipreste de Hita ¿dos valores análogos en el desarrollo de sus respectivas tradiciones literarias?», *Repertorio Americano*, N° 1, pp. 117-129, Universidad de Costa Rica, Heredia. Disponible en: <https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/françois-villon-y-juan-ruiz-arcipreste-de-hita/docview/199604037/se-2?accountid=14514> [Consulta: 03/03/2025].

DE AQUINO, T. (2012): *I-II*, 85 – *Suma Teológica*. Disponible en: https://tomasdeaquino.org/suma-teologica/I_II_q85.htm [Consulta: 18/01/2025].

DE KEMPIS, T. (1868): *De Imitatione Christi*, París, Libraire Tross. Disponible en: <https://archive.org/details/deimitationechriothom/page/n7/mode/2up> [Consulta: 15/01/2025].

____ (1876): *De la Imitación de Cristo. Menosprecio del mundo*, J. E. Nieremberg (trad.), Madrid, Saturnino Calleja.

DE MILÁN, A. (1844/1882): «De bono mortis liber unus», en J.-P. Migne, *Patrologia Latina*, París, vol. 14, cols. 523-559. Disponible en: <https://archive.org/details/patrologiaecurs-31goog/page/n6/mode/2up> [Consulta: 10/01/2025].

DUBY, G. (1990): *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, R. Artola (trad.), Madrid, Alianza Editorial.

ECO, U. (2007): *Storia della Bruttezza*, Milán, Bompiani.

____ (2010): *Historia De La Fealdad*, M. Pons Irazazábal (trad.), Barcelona, Debolsillo.

GONZÁLEZ ZYMLA, H. (2014): «La Danza Macabra», *Revista Digital De Iconografía Medieval*, N.º 6 (11), pp. 23-51.

HUGO, V. (1877): «Montfaucon», en *La légende des Siècles : nouvelle série. Tome I*, París, Calmann Lévy, pp. 161-170.

HUIZINGA, J. (1919): *Herfsttij Der Middeleeuwen*, Estados Unidos, Project Gutenberg. Disponible en: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/16829/pg16829-images.html> [Consulta: 19/01/2025].

____ (1994): *El Otoño De La Edad Media*, A. Rodríguez de la Peña (trad.), Barcelona, Alianza Editorial.

LLINARES PLANELLS, A. (2023): *Semillas de delinquir: apropiaciones culturales de la literatura popular impresa de bandoleros en la Monarquía hispánica*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, Málaga. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10630/30673>. [Consulta: 12/12/2024].

MARTÍNEZ FALERO, L. (2011): «El Tema De La Muerte En La Literatura Popular Europea: Las Danzas De La Muerte Y Sus Implicaciones Doctrinales», *Revista Cálamo Faspe*, N.º 58, pp. 59-65.

MARTÍN, J. L. Y LINAGE CONDE, A. (1987): *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

- NÁCAR, E. y COLUNGA A. (1944): *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- RAHNER, K. (1965): *Sentido teológico de la muerte*, Daniel Ruiz Bueno (trad.), Barcelona, Herder.
- RUIZ GARCÍA, E. (2011): «El Ars moriendi: una preparación para el tránsito», en N. Ávila, *IX Jornadas científicas sobre Documentación. La muerte y sus testimonios escritos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 314-344
- SANMARTÍN BASTIDA, R. (2008): «La Danza de la Muerte Revisitada: Contexto y Reacción en la Sirena Negra de Pardo Bazán», *Revista de Poética Medieval*, N.º 21, pp. 57-84.
- VARELA PORTAS DE ORDUÑA, J. (2000): «Sueño y narración en la Divina Commedia», *La Narrativa Italiana. Actas del VIII Congreso Nacional Italianistas* (Granada, 30 de septiembre-2 de octubre de 1998), Granada, Universidad de Granada, pp. 663-668.
- VILLANI, G. (1967): *Crónicas florentinas*, N. Guglielmi (trad.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- ____ (1991): *Nuova Cronica*, G. Porta (ed.), Parma, Guanda. Disponible en: <https://archive.org/details/nuovacronica0000vill/page/n7/mode/2up> [Consulta: 14/01/2025].
- VILLON, F. (1967): *Les Classiques Français du Moyen Âge. François Villon. Œuvres*, A. Longnon (ed.), Paris, Librairie Honoré Champion.

**Con el apoyo del Vicerrectorado de Calidad
de la Universidad Complutense de Madrid
(Proyectos de Innovación Docente 2024/2025).**

**© *Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y
Literatura Comparada*, Madrid, 2025.**

Licencia Creative Commons.

<https://www.ucm.es/alaeste> • alaeste@ucm.es

ISSN: 2792-3800

**Edición: Elena Mora Rubio y Manuela Berdún
Gistaín.**

**© *Collage* y diseño de cubierta: Carmen Sotoca.
Diseño de la revista: Ignacio Caballero García.
Maquetación del volumen: Daniel Prasnicky
Amaro.**

**C/ Profesor Aranguren, s/n, 28040, Madrid, Campus de
Ciudad Universitaria, Facultad de Filología, Edificio D.**

