

Teatrolario: vida privada y representaciones públicas

DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA | UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Resumen

Juan José Arreola ha sido un escritor que se sirve de recursos teatrales para hacer su narrativa y se vale de recursos narrativos para hacer su teatro. Es mejor conocido como narrador que como dramaturgo. Célebre autor de libros de cuentos y de una novela, sin embargo, ante una mirada más profunda, podemos descubrir al escritor que transgrede los límites de los géneros y practica el ejercicio continuo de la *Varia invención*. Publicó dos obras de teatro, *La hora de todos* (juguete cómico en un acto) y *Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted* (farsa de circo en un acto). Como dramaturgo su obra entera es una comedia. Hombre de palabra y hombre de escena. En su cuento "La vida privada" propone un juego de escrituras sobre escrituras que transita del relato narrado a la representación escénica y viceversa. En el presente del cuento, marido expone ante el lector –y la comunidad– la virtud de su mujer y la caballerosidad de su amigo, la fidelidad de la pareja está entredicha al interior del pueblo. El relato ofrece una respuesta a esta lucha de verdades privadas mediante la representación de un drama medieval que ocurre, también, al interior de la comunidad. Es un ingenioso ejercicio de teatro dentro del cuento. En la verdad de la ficción teatral, en la interpretación de la representación pública y sus consecuencias, aparece un espacio artístico donde la incertidumbre tendrá que resolverse tanto en lo público como en lo privado. Aunque para ello, tal vez, sea necesario improvisar.

Abstract

Juan José Arreola has been a writer who uses theatrical resources to make his narrative and relies on narrative resources to make his plays. Is best known as narrator than as a playwright. Famous author of books of short stories and a novel, nevertheless, with a deeper look, we can discover the writer who transgresses the boundaries of genres

and practice the continuous exercise of the *Varia invención* [Various invention]. He published two plays, *La hora de todos* [The time of everyone] (comic toy in one act) and *Tercera llamada, ¡tercera! o empezamos sin usted* [Third call, third!, or we start without you], (circus farce in one act). As a playwright his entire work is a comedy. A man of words and a stage man. In his short story "La Vida Privada" ["The Private life"] he proposes a game of writings over writings, which passes the story narrated to scenic representation and viceversa. In the present of the tale a husband exposes to the reader, and the community, the virtue of his wife and the chivalry of his friend, the fidelity of the couple is challenged to the people from the town. The story offers a response to this fight of private truths through the representation of a medieval drama that takes place, also, to the interior of the community. Is an ingenious exercise in theatre within the story. In the truth of the theatrical fiction, in the interpretation of public representation and its consequences, appears an artistic space where uncertainty must be resolved both in public and in private. Although to achieve that, perhaps, it would be necessary to improvise.

Palabras clave: palimpsestos, tránsitos textuales, teatrolario.

Key words: palimpsest, textual relations, teatrolario.

Para citar este artículo: Domínguez Cuenca, Daniel, "Teatrolario: vida privada y representaciones públicas", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 23-33.

*El autor autoriza y aprueba desde ahora todas las supresiones,
añadidos y mejoras que se hagan a la pieza. Permite morcillas
a los actores que olviden el texto o se sientan inspirados.
Y si alguien lo vuelve a escribir por entero, y le pone
música, aquí están anticipadas las gracias.*

Juan José Arreola

Juan José Arreola publicó únicamente dos obras de teatro: *La hora de todos* (1954)¹ y *Tercera llamada, ¡tercera! o empezamos sin usted* (1971). Si nos guiamos por la edición y publicación que el propio Arreola realiza-

¹ Esta obra teatral fue incluida en la primera edición de *Varia Invención* en *Obras de Juan José Arreola*, publicada por Joaquín Mortiz en noviembre de 1971. La edición original de *Varia In-*

ra de sus obras completas en Joaquín Mortiz, dichas obras teatrales quedarían incluidas dentro de los libros *Varia invención*, la primera, y en *Palindroma*², la segunda. Siguiendo la misma lógica, su teatro sería también parte de un ejercicio “de memoria y olvido”, o bien, su teatro quedaría incluido dentro de un “confabulario total”, como el propio Arreola declara en la confesional introducción a sus *Obras*, con la que abre el *Confabulario* (1971).³

Ello implica el reconocimiento tácito de una voluntad creativa que acepta al final del camino una verdad sabida: la obra total de un escritor es una misma de principio a fin, los libros son apenas capítulos, apartados, fragmentos, pausas en un solo camino creador. Arreola, más allá del narrador o del dramaturgo, es simplemente un creador, un artesano de la palabra viva. Me pregunto, y le pregunto al lector, a cien años de su na-

cimiento: ¿es Arreola un hombre de teatro además de ser un hombre de palabra?

Aceptemos que todo escritor escribe una sola obra, la obra de su vida. En el caso de Arreola esta verdad es significativa en otros sentidos, pues hay que reconocer en sus obras completas una voluntad de transgresión que lo lleva a burlar, a desdibujar los géneros. En el espíritu de su aventura creativa hay un deseo por cuestionar los límites para inventar lo que no existe, una pretensión de confabular con el lector y con el espectador para, juntos, aceptar nuevas dimensiones, otros vocablos, renovar los pactos.

A Juan José Arreola la mayoría de sus lectores lo identifican como un narrador. Es entendible que así sea, pues, si atendemos a sus *Obras* se le suele reconocer como un escritor que publicó cuatro libros de ficciones breves (*Varia Invención*, *Bestiario*,⁴ *Confabulario* y *Palindroma*) y una sola novela, *La feria*⁵. Pero esa visión es apenas un espejismo. La novela resulta estar compuesta por 288 fragmentos. Es una constelación de relatos breves entrelazados que toca al lector articular, sin mayor ayuda que unas juguetonas viñetas carentes de una clave lógica.

La feria es una novela, es cierto, pero, a la vez, es una propuesta que atenta contra

invención fue publicada en editorial Tezontle, en el año de 1949; evidentemente, no incluía la obra que fue escrita en 1954, la cual obtuvo el Premio Festival Dramático del INBA en 1955.

² *Palindroma* en *Obras de Juan José Arreola*, junio de 1971, 4ª Ed., marzo de 1980.

³ La edición original de *Confabulario* fue publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1952, sin embargo, años más tarde, emprende, junto con Joaquín Mortiz, la que Arreola llama su edición definitiva, que publica su primera edición del *Confabulario* en junio de 1971, en cuya introducción, titulada “De memoria y olvido”, menciona casi al final: “Por azares diversos *Varia Invención*, *Bestiario* y *Confabulario* se contaminaron entre sí, a partir de 1949. (*La feria* es un caso aparte). Ahora cada uno de esos libros devuelve a los otros lo que no es suyo y recobra simultáneamente lo propio.” Juan José Areola, *Confabulario*, 10ª ed., p. 11. En el presente artículo, tomaré como base la edición de las *Obras de Juan José Arreola* publicadas por Joaquín Mortiz.

⁴ *Bestiario*, edición original, UNAM, 1959, en *Obras*, julio de 1972.

⁵ Desde luego su obra publicada es mayor. Habría que agregar sus memorias, las escritas con Fernando del Paso y las que hiciera con su hijo Orso, así como otros textos que provienen del periodismo, o bien de ejercicios de oralidad, de programas transmitidos en televisión o en radio en vivo, de su correspondencia amorosa; y las diversas versiones que distintas editoriales han hecho de sus obras completas o parciales.

la tradición del género –en su sentido más clásico– para privilegiar la constelación de lo fragmentario. El hilo conductor se diluye entre la pluralidad de voces, espacios y tiempos. Es un texto extenso construido por cantidad de variados relatos breves en donde es posible distinguir voces, personajes, tonos, paisajes y lugares presentes en otras de sus obras: el mismo Zapotlán, la misma fiesta del pueblo, el mismo juez de letras, por mencionar algunos.

Los que disfrutamos con la obra de Arreola entramos gozosos en esta dimensión transgresora del juego, la que permite construir “palindromas”, propuestas de ida y vuelta, la que juega con los vocablos y sus géneros –¿autodidacta o autodidacto?–, la que acepta que del acto de confabular es posible generar un “confabulario”, mismo principio que ahora nos invita a sumarnos a este universo de ficción vuelto realidad que es un “Arreolario”: espacio en el que confabulan lectores, estudiosos, espectadores, críticos, curiosos y seguidores varios de la obra del nacido en Zapotlán el Grande.

Me parece que a Juan José le importaba poco que fuera o no considerado como un dramaturgo. No reclama un lugar en la república del teatro. Pero escribió dos obras teatrales, un juguete cómico y una farsa de circo, trabajos que han sido llevados a la escena en diversas ocasiones. Se formó como actor en la década de los treinta con los maestros Wagner y Usigli en la ciudad de México, pisó algunos escenarios mexicanos de provincia, en temporadas que él mismo consigna en sus memorias, además de reconocer como fundamental en su vida la experiencia al lado de Louis Jouvet y Jean Louis

Barrault, en el año de 1945, durante su breve aventura teatral parisina. Particular importancia merece su participación, en el año de 1956, en los primeros dos programas de esa otra aventura teatral que fue Poesía en Voz Alta, cuando tuvo ocasión de encarnar al doctor Rappaccini, en la única obra teatral escrita por Octavio Paz, programas en los que dejó la huella escénica de ese espíritu de juglar que habitaba en él. Tal vez no haya sido el último, pero sí fue un auténtico juglar del siglo xx. Arreola conjunta en una misma persona al hombre de palabra y al hombre de escena, autor que se reinventa a sí mismo hasta convertirse en personaje, en un ser espectacular, en juglar fuera de época.

La ironía y la comedia atraviesan todo su teatro. No existe el tono grave en sus obras, sino la presencia constante del juego, el guiño al espectador, la complicidad que se logra en un pacto que promete divertir. Cuando leo el teatro de Arreola confirmo que, en efecto, la suya es una sola su obra, porque él no tiene pudor alguno en tomar fragmentos de su narrativa, personajes de sus cuentos, escenas completas de otras obras e incluirlas sin previo aviso como parte de la obra teatral. Quizá el ejemplo más claro sea la manera en que toma al personaje que lee el periódico en “Pueblerina” y lo sitúa como personaje (marido) en *Tercera Llamada*... Desde luego, no hay una nota que nos advierta de este tránsito entre el cuento y la obra teatral, es responsabilidad del lector o del creador escénico descubrir el vínculo. Los cuernos como visión simbólica del burlado se ven corporeizados en el personaje físico.

La parodia del universo bíblico se hace presente en las obras de Arreola. La pareja

fundacional, Adán y Eva, es expuesta una vez más ante la tentación del otro, el tercero en discordia, en este caso el Ángel. Existe una lucha real y simbólica entre el Marido y el Ángel por la preferencia de una mujer, su esposa. En reiterados fragmentos de la narrativa de Arreola aparecen referencias a la pareja original, y a los combates entre marido y el Ángel que, quizás, alcancen su mayor síntesis en las Cláusulas II, III y IV con que cierran los “Cantos de mal dolor”:

II

Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja.

III

Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas.

IV

Boletín de última hora: en la lucha con el ángel, he perdido por indecisión.⁶

Juan José Arreola es un narrador que se sirve de recursos teatrales para construir su narrativa y un dramaturgo que se sirve de recursos narrativos para construir su teatro. Esos tránsitos de texto en texto, esas trans textualidades —diría Gérard Genette— son uno de los rasgos distintivos de su proceder creativo. Por ello me parece pertinente y enriquecedora la noción que el mismo Genette tomara prestada de Jorge Luis Borges para hablar de palimpsestos, escrituras sobre escrituras, tablillas que se borran y sobre las que se escriben nuevas palabras, pero cuya

huella no desaparece del todo y, por tanto, es posible rastrear las huellas de escrituras anteriores en cada creación.

Algo siempre se va y algo siempre se queda. La huella es la memoria. El olvido intenta borrar. Entre ambas potencias se genera un constante ir y venir, el oleaje de lo creado. De la nada, nada sale. Lo nuevo sólo es posible como ruptura de algo existente que permanece como referente de lo transgredido. Esta tensión entre dos fuerzas alimenta la energía creadora de Arreola, de memoria y olvido está hecha su obra entera. Toca al lector, o al creador escénico o al espectador, descubrir y disfrutar de esas escrituras anteriores, de esa estética hecha de tránsitos, de travesuras y de transgresiones. Tránsitos que ocurren no sólo al interior de una disciplina artística sino entre diversas “prácticas estéticas derivadas”⁷.

Si en “De memoria y olvido” Arreola rinde homenaje a Zapotlán el Grande, hay suficientes elementos para saber que ese mismo Zapotlán es el que celebra las fiestas del Señor San José, el espacio donde se desarrolla *La feria*, y aunque no lo diga explícitamente, tenemos suficientes indicios para saber que es el mismo Zapotlán en el que acontece el drama pueblerino que sale a la luz pública en “La vida privada”.

Una de las características del Teatro de Arreola es jugar a los abismos, una representación ocurre dentro de otra representación.

⁷ Término propuesto por Gérard Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989. Los Palimpsestos transdisciplinarios serían prácticas estéticas derivadas, en este caso de la narrativa de Arreola a su teatro.

⁶ Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 81.

Este fenómeno conocido como *metateatro* es un recurso teatral empleado en otras épocas. Célebre es el momento en que Hamlet coloca en calidad de espectadores a la reina (su madre), y al tío (usurpador del trono) a mirarse en el espejo de la escena que recrea la traición hecha al rey (su padre, asesinado). Estos juegos de espejos son recreados en Arreola, pero con un tono lúdico de comedia. En ese sentido existe una correspondencia notable entre *Tercera llamada...* y “La vida privada”. Ya que, en el cuento, acontece la representación de una obra de teatro al interior del relato, mientras que en la obra teatral ocurre otra representación teatral al interior de la comedia, ambas narradas o presentadas por marido (la víctima), ambas encarnadas por la mujer (llámese Eva o cualquier nombre) y el tercero en discordia (llámese Ángel, amante en potencia o cualquier nombre). En todo caso, la pareja original está en peligro, siempre amenazada por la tentación que implica, simbólicamente, la desigual lucha entre el hombre ordinario y el ser extraordinario.

Vale la pena reiterar que de cuernos y cornudos está modelada la galería de personajes en el imaginario de Arreola, tanto de su narrativa como de su dramaturgia. La pareja es monstruosa porque es imperfecta. La falibilidad del hombre o la mujer pone siempre en riesgo el frágil equilibrio sentimental de la pareja humana. Adán y Eva son un arquetipo inalcanzable en nuestro autor. La obra de Arreola tiende a cantar mal de amores y a reconocer la fragilidad de los expulsados del edén.

Sin embargo, en “La vida privada” el ejercicio alcanza otro nivel en su cuestionamien-

to, porque logra construir una estética de incertidumbres, de complicidades y señalamientos ocultos que salen a la luz pública sin que sea posible aseverar de manera contundente la traición o la virtud. En este cuento Arreola se ocupa de tejer finamente una atmósfera de incertezas que, al final, tocará al lector o al espectador despejar según el juicio personal de cada quien. Por ello, en “La vida privada” el narrador confiesa

[...] yo me he dedicado a dificultar, a descartar, a suprimir todos los desenlaces habituales y consagrados por la costumbre [...] yo solicito un desenlace especial para nosotros a la medida de nuestras almas.⁸

Por su parte, en la obra *La hora de todos*, la puesta en abismo no ocurre de la misma manera, sabemos que la hora de todos es la hora de la muerte. En este caso es el momento final en el que un magnate es llamado a rendir cuentas de conciencia trayendo del olvido momentos que creía superados, bajo la intervención de Harras, un ser extraordinario (¿la muerte, un ángel caído, el demonio?) que lo obliga a recordar esos oscuros episodios de su vida que hubiera preferido nunca nombrar. El pasado emerge involuntariamente en esa última hora de vida, antes que un avión se estrelle contra el piso setenta del *Empire State Building*, justo en la oficina donde se encuentra el millonario Harrison Fish. La evocación de esos episodios hace que los recuerdos se conviertan en representaciones vivas del pasado,

⁸ Juan José Arreola, *Varia invención*, p. 65.

mismas que se escenifican y fluyen tejidas con el presente, 28 de julio de 1945, en la cuenta regresiva de sesenta minutos durante los cuales transcurre el juicio de conciencia al que es sometido el magnate antes de morir.⁹

Tanto en el cuento en cuestión como en las dos obras mencionadas hay un recurso en común que gusta emplear Arreola: el desdoblamiento de los personajes. En “La vida privada” marido, además de ser narrador y autor del relato, se desdobra en apuntador de una obra de teatro. Por su parte, en *La hora de todos*, el magnate se desdobra en los diversos Harrison Fish de los episodios que evoca la muerte. En *Tercera llamada...* Ángel se desdobra en siete personajes, marido y mujer se representan a sí mismos en escena, y el director de la obra lo hace en su papel de director.

En “La vida privada”, el fenómeno teatral se convierte en parte central del acontecer, pues expone la paradoja entre lo público y lo privado, un dilema que actores y personajes resuelven en la vida y en el escenario ante la mirada inquisitoria de los habitantes del pueblo, de los lectores del relato y de los espectadores que asisten a la representación.

El relato es narrado por el marido, una de las víctimas del incierto triángulo amoroso, quien afirma que va a narrar —y a exponer a la luz pública— un asunto que todavía no acaba de ocurrir y sobre el que advierte cambiará los nombres:

Para publicar este relato no se me ha puesto

más condición que la de cambiar los dos nombres que en él aparecen, cosa muy explicable, ya que voy a hablar de un hecho que todavía no acaba de suceder y en cuyo desenlace tengo la esperanza de influir.¹⁰

Quisiera destacar que, como relato escrito, el cuento de Arreola alude a los lectores, pero, como relato hablado (pronunciado por el marido) se convierte en un discurso defendido ante una audiencia, en cuyo caso, ya no se dirige más al lector, sino directamente al público presente, es decir, estamos ante un relato que puede ser escenificado, porque la situación planteada equivale a la de un juicio público. Con ello se confirma que la situación narrada es una situación teatral:

[...] me refiero a esa historia de amor que circula entre nosotros a través de versiones cada día más impuras y desalmadas. Yo me he propuesto dignificarla y contándola tal como es, y me consideraré satisfecho si logro apartar de ella toda idea de adulterio [...] porque tengo la certeza que muchos la borrarán conmigo al final, una vez que hayan considerado dos cosas que ahora todos parecen olvidar: la virtud de Teresa y la caballerosidad de Gilberto.¹¹

El tránsito que lleva a convertir al público en espectador es fundamental para potenciar el sentido teatral de la obra. Puesto que serán los espectadores quiénes sancionen o valoren las acciones dramáticas representadas: “Todo se ha efectuado ante mis propios ojos y ante los de la sociedad entera,

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ *Ibid.*

sociedad que ahora parece indignarse y ofenderse como si nada supiera.”¹²

Un giro teatral más se ofrece y profundiza en las posibles lecturas de la obra como cuento y como representación, la escenificación de *La vuelta del cruzado*:

Tres señoras respetables se presentaron en mi casa una noche en que Gilberto no estaba por allí. Es claro que él y Teresa se hallaban en el secreto. Se trataba sencillamente de suplicar mi autorización para que Teresa desempeñara un papel en una comedia de aficionados [...]. Dejé a las buenas señoras la tarea de convencerme de cada una de las circunstancias que contribuían a hacer indispensable la actuación de mi mujer. Quedó para lo último el hecho decisivo: Gilberto había aceptado ya desempeñar el papel de galán. Realmente no había razones para rehusar. Si el inconveniente más grave era que Teresa debía representar un papel de dama joven, la cosa perdía toda importancia si su pareja era un amigo de la casa.¹³

“La vida privada” es un continuo transitar entre lo narrativo y lo teatral, así como entre el espacio privado y el público. Si en el plano teatral Teresa y Gilberto son la actriz y el actor que representarán el papel de enamorados, en el plano narrativo representarán una obra más importante que *La vuelta del cruzado*: la de sus propias vidas.¹⁴

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴ *Ibid.*, p. 66. Esta idea fue expresada por García Meza y Domínguez Cuenca en la ponencia titulada “Escenarios teatrales en ‘La vida privada’ de Arreola”, presentada en el XXVI Coloquio Internacional de Li-

[...] Concedí por fin el anhelado permiso. Las señoras me expresaron su reconocimiento personal, añadiendo que la sociedad sabría estimar debidamente el valor de mi actitud. Poco después recibí el agradecimiento un poco avergonzado de la propia Teresa. También ella tenía un motivo personal: la comedia que se iba a representar era nada menos que *La vuelta del Cruzado* que en tiempos de soltera había ensayado tres veces, sin que se llegara a ponerla en escena. En realidad, tenía el papel de Griselda en el corazón.¹⁵

La ambigüedad y la incertidumbre son dos claves del trabajo estético en la obra de Arreola. Se siembran dudas con suspicacia y se cuida mucho de no dar motivos suficientes para poder sacar conclusiones definitivas. El autor señala en reiteradas ocasiones que cita de memoria, con lo cual se otorga licencia de creador para cambiar ciertos datos, cosas, nombres. Sin embargo, ha dicho, explícitamente, que en “La vida privada” ha modificado los nombres de los protagonistas, lo cual en alguna medida justifica el hecho de que también cambie el nombre del personaje en *La vuelta del Cruzado*, llamándola Griselda en vez de Sofía, nombre que lleva en la obra original de Fernando de Calderón, situada en Alemania, en el siglo XII¹⁶.

Las capas o dimensiones que densifican la profundidad del cuento se potencian con un hecho más, los ensayos de la obra ocu-

teratura Mexicana e Hispanoamericana, Hermosillo, Sonora, 9 de noviembre de 2017.

¹⁵ Juan José Arreola, *Varia invención*, p. 57.

¹⁶ Fernando Calderón, *Obras de don Fernando Calderón*, p. 406.

rrén de noche y marido no tiene problema para asistir. En algún punto de los ensayos marido es invitado a colaborar como apuntador, cosa que también acepta:

Como tengo voz clara y leo con facilidad, el director del grupo me pidió una noche, con un temor de ofenderme que todavía me conmueve, que hiciera de apuntador. La proposición fue hecha un poco en serio y un poco en broma, para que pudiera contestarla sin hacer un desaire. Como es de suponerse, acepté entusiasmado y los ensayos transcurrieron felizmente. Entonces empecé a ver con claridad lo que sólo me había parecido una vaga aprensión.¹⁷

Al aceptar participar en los ensayos como apuntador, marido cobra un lugar de privilegio y compromiso, los textos que serán dichos por los personajes salen primero de su boca. Oculto tras la concha, el apuntador ya no es un espectador más del público en la sala, pero sigue siendo un espectador de la escena en que participa, nadie verá la obra más de cerca que él.

Yo nunca había visto dialogar a Gilberto y a Teresa. Es cierto que podían sostener apenas alguna conversación, pero no había duda de que entre ellos se desarrollaba un diálogo esencial, que sostenían en voz alta, delante de todos, y sin dar lugar a ninguna objeción. Los versos de la comedia, que sustituyeron al lenguaje habitual, parecían hechos de acuerdo con ese íntimo coloquio. Era verdaderamente imposible saber de dónde salía un continuo doble sentido, ya

que el autor del drama no tenía por qué haber previsto semejante situación. Llegué a sentirme bastante molesto. Si no hubiera tenido en mis manos el ejemplar de *La vuelta del Cruzado* impreso en Madrid en 1895, habría creído que todo aquello estaba escrito exclusivamente para perdersos.¹⁸

La puesta en abismo multiplica los dobles sentidos. Hablan los personajes que dicen sus parlamentos en la ficción, pero esas palabras coinciden con los sentimientos de que son acusados los actores en la realidad del pueblo. De gran importancia es la mención de los espectadores, que operan en varios niveles, ya sea en el plano de la representación viva de la obra medieval al interior del cuento, o bien, en el plano narrativo, como espectadores de las vidas de los actores y del marido en la vida presente del pueblo. Desde el plano de la dimensión teatral, considerar como elemento primordial la existencia de espectadores es un acierto notable, pues la presencia del otro, del que mira, del espectador, es una condición imprescindible para que acontezca el acto teatral. Los otros dos elementos son un espacio (incluso vacío) y al menos un intérprete o *performer*.¹⁹

Uno de los rasgos que caracterizan al teatro de Arreola está presente en este cuento

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹ "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral." *The Empty Space* (1968), traducido por primera vez al castellano en 1969 en Ediciones de Bolsillo. Aquí seguimos la edición de Península, Barcelona, 2002.

¹⁷ Juan José Arreola, *Varia invención*, pp. 57-58.

y lo podemos definir como el juego pirandelliano. La multiplicación de roles de los actores y de los personajes, al mismo tiempo que se propone una subversión del orden. Tal y como sucede en *Seis personajes en busca de autor*, Arreola gusta de exponer al director en escena o de presentar a los personajes en su rol de actores, así, el apuntador expuesto en escena cobra más sentidos y opera en varias dimensiones.

La vuelta del cruzado es una referencia que se sitúa en este nivel de indeterminación. Existe, en efecto, una obra teatral que se llama *Hermán o La vuelta del cruzado*, su autor es el mexicano Fernando de Calderón y Beltrán (1809-1845), pero no he localizado registro de su publicación en Madrid, como tampoco existe un personaje llamado Graciela. No es una comedia, sino un drama, situado en la Alemania del siglo XII, donde en efecto, la virtud de una mujer y el temple de un caballero se ponen a prueba en tres y no en cinco actos. Sin embargo, el conflicto entre Hermán, Sofía y el Duque dista mucho del vivido en "La vida privada". Un triángulo de amor y desamor en el que Fernando de Calderón lleva hasta el límite la virtud y el respeto, el "deber ser" entra en conflicto con el "sentir del ser", la nobleza de una hija y el sacrificio del amor o su sublimación son puestos a prueba.

Arreola juega con la memoria, con la suya propia y con la del posible lector. En esta puesta en abismo, una obra (teatral) acontece dentro de otra obra (narrada). La banda de *Moebius* dobla en sí misma y genera infinitos recorridos, la botella de Klein se cierra en sí misma, el *palindroma* escritural se establece generando múltiples planos que des-

bordan la imaginación. Por ello, el marido, narrador, víctima y apuntador se convierte también, al interior de la obra, en un espectador activo que permanece oculto en el escenario, dentro y fuera a la vez.

En la estética teatral de Arreola el palindroma es un elemento fundamental, por ello su obra *Tercera Llamada...* se ubica en el libro que lleva ese mismo título. Su búsqueda estética implica la posibilidad de lecturas (interpretaciones) reversibles, se trasgrede el círculo de tiza que separa al espacio (propio del escenario) del espacio (propio de quien mira). Entonces alguien, ubicado en el espacio supuesto para el público, transgrede el pacto y se transforma en actor cómplice del acontecer. Este mismo fenómeno ocurre en otro de sus cuentos, "Una mujer amaestrada", incluido en *Confabulario*, donde el espectador-narrador salta la raya divisoria dibujada con gis, burla la convención y se convierte en parte del espectáculo bailando al lado de la mujer amaestrada. De ida y vuelta. Así lo enuncia el epígrafe de la farsa circense: "Adán sé ave. Eva es nada"²⁰.

Tránsito, transgresión y travesura se hacen presentes una y otra vez "[...]. Cada enamorado labra y decora el alma de su amante [...]. El amor, cuando llega a su perfección, se convierte en un espectáculo."²¹ El toque magistral es logro del artista capaz de sacar del bloque todas sus luces. Arreola es un artesano del lenguaje, un ser discursivo, sonoro y, a veces, en sus silencios, un hombre de escena, un juglar escritural o un saltimbanqui. El teatro es vida y es, también, un acto

²⁰ Juan José Arreola, *Palindroma*, p. 74.

²¹ Juan José Arreola, *Varia invención*, p. 61.

de amor. El autor-narrador-personaje-víctima deja la obra en un punto de indefinición advirtiéndole a Teresa (Eva o Sofía) que es momento de improvisar. La vida, por planeada que parezca, no deja de ser un constante ensayo. Tal vez, entonces, esta estética sea una provocación que invite a llevar “La vida privada” a la escena, a la representación pública, a la experimentación teatral: “...éres o no éres... seré o no seré... ¡He aquí el palíndroma!”²². Viaje en circuito del cuento a la obra teatral y viceversa. Si alguien le agrega música, está dispuesto a reescribirla y ponerla en escena tendrá por anticipado el agradecimiento de Arreola.²³

Bibliografía

- Arreola, Juan José, *Bestiario*, México, Joaquín Mortiz, 1989.
- , *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1985.
- , *La feria*, México, Joaquín Mortiz, 1984.
- , *Palíndroma*, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- , *Varia invención*, México, Joaquín Mortiz, 1983.
- Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, 2ª ed., trad. de Ramón Gil Novalis, Barcelona, Ediciones Península, 2002.
- De Calderón, Fernando, *Obras de don Fernando Calderón*, México, Agüeros, 1902.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

²² Juan José Arreola, *Palíndroma*, p. 153.

²³ Tengo el gusto, en este año 2018, año del centenario del natalicio de Arreola, de estar trabajando una versión teatral de “La vida privada” donde los personajes de Teresa y Gilberto se desdoblaron en Germán y Sofía, como piezas de un tablero de ajedrez que va desde el pueblo hasta el medioevo y de vuelta hasta el presente mismo de la escenificación, obra en un acto en la que al final los actores interactúan con el público en turno.

