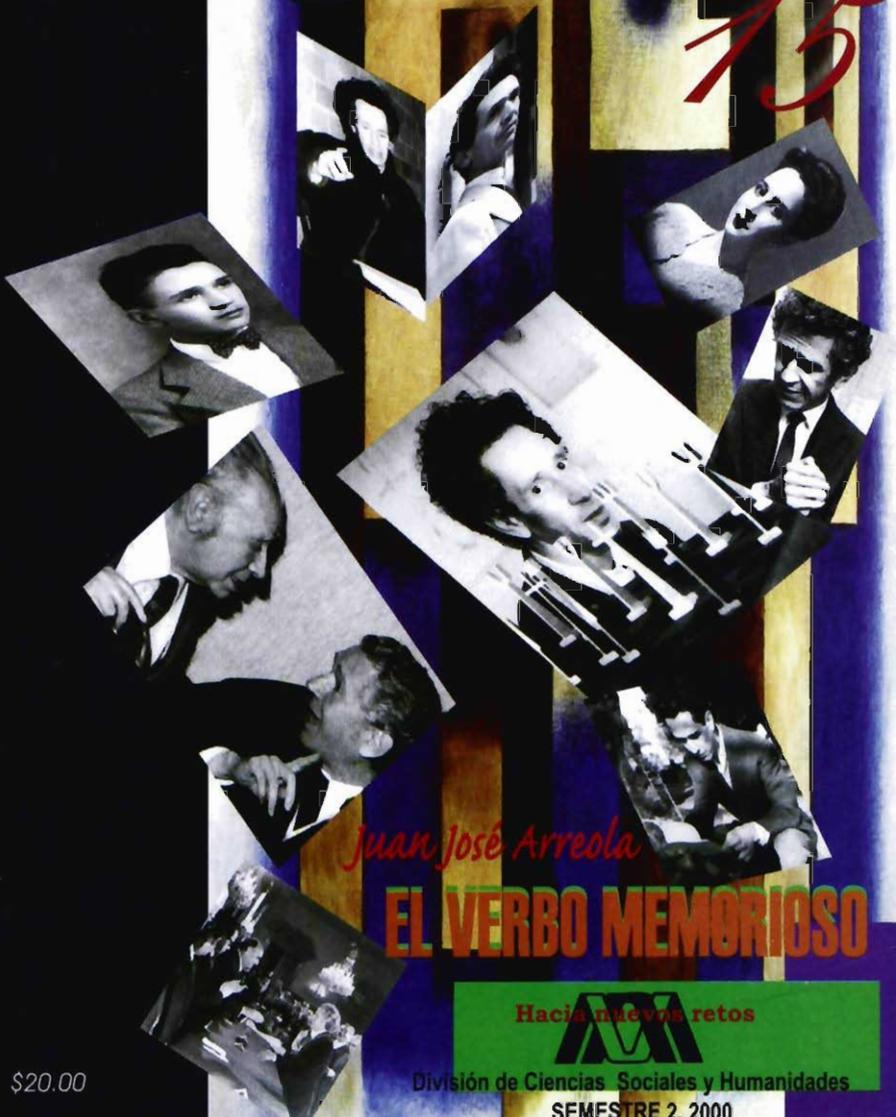


1160

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

75



Juan José Arreola

EL VERBO MEMORIOSO

Hacia nuevos retos



División de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE 2, 2000

\$20.00

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

15

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azacapozalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE 2, 2000

Imagen de Portada

Fotos tomadas de la Revista: *Livina* diciembre de 1998
Universidad de Guadalajara

Juan José Arreola. El verbo memorioso

Coordinador
José Francisco Conde Ortega

DIRECTORIO

Rector

Dr. José Luis Gázquez Mateos

Secretario General

Lic. Edmundo Jacobo Molina

Rectora de la Unidad Azcapotzalco

Mtra. Mónica de la Garza Malo

Secretario de la Unidad

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

Jefa del Departamento de Humanidades

Lic. Gabriela Medina Wiechers

Consejo Editorial

Tomás Bernal A.
José Francisco Conde Ortega
Alejandra Herrera
Ezequiel Maldonado
Óscar Mata
Vladimiro Rivas Hurrealde
Joaquina Rodríguez Plaza
Alejandra Sánchez Valencia
Severino Salazar
Tatiana Sorókina B.
Vicente Francisco Torres

Cordinador Editorial del número
José Francisco Conde Ortega

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes
Tels.: 53-18-91-09, 53-18-93-36
e-mail: lourdesdreyes (@) yahoo.com
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
Av. San Pablo número 180 Edificio E-004
Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades
Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

D. R. © 2001 UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades, Tel. 53-18-91-01 al 04
Av. San Pablo N°. 180 Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido en trámite Reserva:
ISSN en trámite

Impresión

Emes Editores.
Presidentes 142
Col. Tránsito
C.P. 03300 México, D.F.
Tels.: 57-40-72-10

Impreso en México
Printed in México

Presentación José Francisco Conde Ortega	11
--	----

ACERCAMIENTOS

Evocación de Zapotlán con Juan José Arreola y su viejo amigo José Luis Martínez	15
---	----

Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola Fabio Jurado Valencia	21
---	----

Juan José Arreola y el deporte del cuento Pablo Brescia	45
---	----

Poesía y poetas en la obra de Juan José Arreola Marco Antonio Campos	73
--	----

<i>La feria</i> de Juan José Arreola Ignacio Trejo Fuentes	99
--	----

El cine y el amor en la obra de Juan José Arreola Ernesto Herrera	109
---	-----

Juan José Arreola: el verbo alucinado José Francisco Conde Ortega	113
---	-----

Juan José Arreola por él mismo Vicente Francisco Torres	125
---	-----

La Feria: una sinfonia de voces Tomás Bernal Alanís	135
Ángeles y Poetas: Juan José Arreola, el profeta Alejandra Sánchez Valencia	145
Los "Libros hablados" del maestro Arreola Óscar Mata	163
Elementos de teatro clásico en "La hora de todos", obra dramática de Juan José Arreola Alejandra Herrera y Vida Valero	175
Las enseñanzas de Don Juan (José Arreola) Arturo Trejo Villafuerte	189
Juan José Arreola, médico espiritual Jelena Rastovic	197
A propósito de Juan José Arreola Joaquima Rodríguez Plaza	207
Arreola: yo, el misántropo Angélica Aguilera	213
CREACIÓN	
Poema Jorge Esquinca	217
Cuentos Juan José Arreola	219
Memoria visual Revista: <i>Luvina</i> dic. 1998	237

RESEÑAS

- Isolda Dosamantes: *Altura Lustral*
JFC 243
- Enrique López Aguilar: *Súbito Exilio*
JC 247
- Eduardo cerecedo: *Luz de Trueno*
FO 251
- Poesía de Ciudad Nezahualcóyotl: *Pala-Bras Nezas*
Francisco Ortega 255

NOTICIAS

- Segundo encuentro continental de escritores
en lenguas indígenas
Ezequiel Maldonado y Carlos Huamán 259

José Francisco Conde Ortega

EL VENTRI MEMORIOSO

A llá por 1973, Juan José Arreola daba una clase en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Dicha clase era una especie de taller. Y en los horarios aparecía con el siguiente nombre: “Creación literaria”. Un poco antes de las cinco de la tarde, el crepúsculo en Ciudad Universitaria veía desplazarse a una turba de jóvenes con rumbo a la Facultad de Filosofía. La mayoría eran muchachas que, ávidas y fresquísimas, prodigaban deleites visuales a los aspirantes a escritores que compartían ese salón de clases invariablemente plétórico.

En el salón, el autor de *Confabulario* se daba maña para leer y comentar los trabajos de los alumnos; y ejercitaba su destreza verbal para encantar a un auditorio de antemano dispuesto a saber algo más de la literatura, y a tratar de explicarse los meandros de la orfebrería verbal de que hacía gala el maestro. Y éste buscaba, por todos los medios posibles, entablar un diálogo con todos. Así se comentaban los trabajos.

Una tarde particularmente soleada, propiciatoria de todas las sorpresas, el maestro leyó uno de tantos textos. Hizo algunos comentarios y comenzó a preguntar opiniones. En algún momento se dirigió a una muchacha, quien, sorprendida en el arrebató de la contemplación, llena de nervios sólo atinó a decir: “Ay, maestro, yo no sé nada de literatura; yo sólo vengo a verlo a usted”. Una risa unánime

estalló en el salón. Arreola, caballerosamente, desvió de inmediato la atención de la muchacha y prosiguió con la clase.

En aquellos años Arreola ya gozaba de una cierta “celebridad”. Escritores y aspirantes de escritores; estudiantes y académicos, y lectores de toda condición ya se habían dejado seducir por el verbo de uno de los mejores prosistas en la lengua española del siglo XX. *Confabulario* y *Varia invención* se leían y comentaban. También la labor editorial y académica de Arreola. Y ya era casi proverbial repetir que pocos escritores podían hacer gala, como lo hacía Arreola, del don de la palabra escrita y el de la palabra oral.

Con los años la fama de Juan José Arreola fue aumentado a la par de su trabajo con el verbo. Y el número de estudios a propósito de su obra creció de manera tan asombrosa, que el *corpus* escritural se mantuvo en una serena brevedad. Es cierto, autor de parca obra, Arreola ha hecho de la contención un imperativo moral. Esto le ha permitido explorar todas las posibilidades de la lengua española para cercar a la palabra exacta y rica en sugerencias y matices.

Lector infatigable y cuidadoso es, sobre todo, un creador que ha hecho del verbo una forma de enriquecer la expectativa vital. La propia y la de los lectores. Su vida, llena de anécdotas y múltiples referencias, siempre apunta a la idea de la Palabra como valor supremo. Ahora, este número de *Tema y variaciones de literatura*, el número 15, del Área de Literatura del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, ha convocado a un grupo de estudiosos para que compartan, con sus investigaciones, acercamientos y disfrute de la obra arreolesca, ese homenaje que los lectores el siguen —el seguimos— haciendo a este escritor.

Así, José Luis Martínez, Óscar Mata, Alejandra Sánchez Valencia, Jelena Rastovic, Alejandra Herrera, Vida Valero, Vicente Francisco Torres, Tomás Bernal Alanís, Ignacio Trejo Fuentes, Angélica Aguilera, Ernesto Herrera, Arturo Trejo Villafuerte, Joaquina Rodríguez

Plaza, Pablo Brescia, Marcos Antonio Campos, Fabio Jurado Valencia y José Francisco Conde Ortega proponen su manera de ver el universo narrativo de Juan José Arreola. La invitación al lector está hecha para compartir —e intentar hacer explícita— esa seducción que propicia la rigurosa elección de la palabra intransferible.

Ciudad Nezahualcóyotl. UAM-A, invierno del 2000.

— José Luis Martínez*

Hora que los dos, Juan José Arreola y yo, nos hemos hecho viejos, pues nacimos ambos en 1918, y ahora que él se encuentra impedido en su lecho, sin poder hablar, voy a tratar de rememorar la infancia que compartimos en Zapotlán, Jalisco. Yo nací en Atoyac, un pueblo cercano. Mi padre Juan era médico, había sido carrancista en la Revolución y era muy religioso y amante de promover obras de beneficio social. Organizó a los vecinos para arreglar los puentes de la calzada que cruzaba la laguna salitrosa vecina, y formó un equipo de fútbol en el que participaba. Su padre, don Martín, era un campesino medio rubio, fuerte y enérgico. No era rico. Mi madre, Julia, pertenecía a una familia acomodada de cuatro muchachas; ella era la segunda. Su tío Simón era un médico de pueblo, elegante y medio retirado. Y una tía, la Niña Conchita, era una señorita vieja con muchos recuerdos y polendas. Su madre, Isabel, alta, delgada y franciscana, era mi abuela muy querida. Junto a ella estaba siempre Lupe, pariente irregular, que se volvió mi nana, con la que nos quisimos mucho y que pereció hace pocos meses. Nunca tuve noticias de que a la familia de mi madre y a la de mi padre pertenecieran tierras o negocios de mi pueblo. Pero como eran gente que vivía del campo, supongo que eran medieros de tierras ajenas.

* Crítico literario, ensayista, historiador y estudioso de la literatura mexicana.

De mis primeros cuatro años en Atoyac tengo sólo recuerdos vagos. Me supongo sentado a los pies de mi madre que cosía en su máquina de coser. Luego, por el afán de horizontes más amplios de mi padre, nos mudamos de Atoyac a Zapotlán, que ya comenzaba a llamarse Ciudad Guzmán. Aquí murió mi madre Julia, y está sepultada en el panteón local, a los veintidós años. Se había casado cuando tenía dieciocho. Como mi padre se vio cargado de cuatro hijos, antes de un año se casó con Lucía, hermana mayor de mi madre. La tía Lucía se esforzó en no ser una madrastra. Y cuando mi padre y ella fueron a su viaje de bodas a Cuyutlán, cometieron la imprudencia generosa de llevarme. Recuerdo un hotel sobre pilotes, las grandes olas y las sandías con hoyos que mi padre echaba al mar para que se refrescaran y salaran un poco.

En Zapotlán fui por primera vez a la escuela, al Colegio de las Madres del Sagrado Corazón. Era de monjas y estaba destinado a las niñas, aunque recibían a unos cuantos muchachos, como párvulos. Nuestra maestra se llamaba Fermiña Manríquez. Y como entramos más o menos por los mismos días, me sentaron en un pupitre al lado de un niño llamado Juanito. Era Juan José Arreola y debió ser hacia el año de 1924, cuando ambos teníamos seis años.

La botica y la casa paterna estaban frente al jardín principal de Ciudad Guzmán y la casa de los Arreola daba a uno de los portales cercanos, donde tenían su negocio de pastelería, dulcería y tepachería. Supongo que recogíamos a Juanito en el camino. El hecho es que un mozo o mi nana Lupe nos llevaban a la escuela, bien cogidos de las manos. Absurdamente, el único recuerdo que conservo de esta primera escuela, es que uno de nuestros compañeros se orinaba en la cama y, para castigarlo, de su casa enviaron la sábana manchada, la cual fue exhibida frente a las ventanas del salón de clase, de manera que también pudieran verla las niñas. Para ir al baño se empleaba como contraseña una herradura que colgaba en un clavo. Supongo que Fermiña nos enseñó a leer, escribir y contar, y algo de historia sagrada.

Hacia el mismo año de 1924 o 1925 llegaron a Zapotlán los profesores Aceves, don Gabino y su hijo José Ernesto, y abrieron el Colegio Renacimiento. Eran normalistas, modernos e inteligentes. Y como la escuela de monjas fue clausurada, a la nueva escuela fuimos Juan José y yo. En su encantador libro de memorias, Arreola dice que “para asombro de todos nosotros” mi padre, el doctor Martínez, tenía “un coche de los que se llamaban ‘estufa’, que es donde se llevaba el Santo Viático a los agonizantes. Sólo el párroco, don Toribio de la Garza Cantú, tenía otro igual. Eran coches magníficos, negros, cupés de cuatro ruedas, con tronco de caballos” (*Memoria y olvido*, 2ª Ed., p. 44). La verdad es que se trataba de un simple Ford (cupé, Tudor), negro y solemne con un chofer llamado Campos y que duró pocos años. Para estos años veintes, los automóviles ya habían suplantado a los coches de caballos.

Mi padre y la tía Lucía decidieron volver a Atoyac pero nos dejaron a mi hermano Javier y a mí en Zapotlán, para que continuáramos los estudios, al cuidado de la abuela Isabel y la nana Lupe. Ir al colegio era un gran gusto. El “maestro chico”, José Ernesto, lograba hacernos atractivos todos los aprendizajes, aritmética o gramática, historia o geografía. Los libros de lectura, *Rosas de la infancia*, *Corazón, diario de un niño*, nos descubrían la magia de los grandes autores, Hugo, Flaubert, Stendhal, Baudelaire, Wilde, Poe, Torri y nos despertaron el gusto por las palabras hermosas.

Zapotlán está en las faldas de una montaña, “el cerro”, y allá nos llevaba de excursión el maestro chico, José Ernesto. Recuerdo el olor intenso de los pinos y el silbo del viento entre sus frondas. Y como en la clase de historia patria aprendíamos el mundo de los aztecas, sus deidades crueles y los sacrificios humanos, se nos ocurrió amenizar los recreos, que tenían lugar en el corral de la casona que albergaba el colegio, y donde había aún pesebres, corrales y estiércol.

Juan José Arreola, en el primer tomo de sus memorias que vuelvo a citar, ha contado con un encanto insuperable, el episodio de la religión azteca que entonces fundamos. Refiérese Juanito a las invenciones de su hermano Rafael, apodado la Chiripa o el Chiripo, y cuenta:

Dije que se le ocurrían muchas cosas: organizó un circo y dirigió la construcción de un submarino; hacía relojes con cajas de mentolato y forjaba las más bellas y flexibles espadas de otate. Pero le dio por fundar una religión que, para desgracia de todos, se convirtió pronto en culto fanático: la religión de la Babucha. José Luis Martínez fue nombrado por mi hermano Sumo Sacerdote de la Babucha, y ejercía funciones bajo el nombre de Kío Kilik. Las ceremonias, muy sencillas al principio, se fueron haciendo cada vez más complicadas, mientras crecía el número de los secuaces y se acentuaba la lucha entre devotos e incrédulos. En este punto es conveniente aclarar que la Babucha no era una pantufla. El símbolo de nuestro culto, que llegó a ser verdadera idolatría, era un viejo larguero de puerta, de madera de encino con escopleaduras y zanco de tepeguaje. Parecía algo así como un rudimentario poste totémico. Pues bien, a este desecho de palo, como de dos metros de largo, se le hacían toda clase de reverencias y sacrificios. A los rebeldes se les llevaba en peso y, arrodillados por la fuerza, pedían perdón, mientras se les sacaban de los bolsillos las ofrendas... Para esto, ya el culto a la Babucha disponía de un buen repertorio de cantos y oraciones, así como de una liturgia impresionante. Pero no faltaban los descontentos y cundió la guerra. El mejor deleite de mi hermano consistió en fundar la inquisición. Los herejes eran torturados, encarcelados y multados. Hubo un día en que ya nadie jugaba en el corral a la hora del recreo: todos los muchachos, desde sexto a segundo, estaban en la cárcel, encerrados en macheros y chiqueros, bajo custodia policiaca. Abundaron las quejas familiares y don Gabino, el director de la escuela, puso punto final a los desórdenes cuando un sacerdote amigo suyo le contó que uno de los alumnos le dijo al confesarse que ya no creía en Dios, sino en la Babucha... [...]

Hacia el final del año, don Gabino cortó por lo sano. Llovieron los ceros en conducta, sobre las libretas de calificaciones, y una mañana la Babucha había desaparecido con todos sus ornamentos y los objetos de su culto. Todo fue quemado por órdenes superiores. Quien realizó la tarea fue el mozo de la escuela, un rústico bedel que por poco sucumbe en manos de la

turba. Se acababa el año, y ya nada quedaba por hacer. Mi hermano dobló las manos. Por su parte, José Luis escribió una de sus más bellas páginas escolares, una elegía de la cual se me ha quedado grabada esta frase bella y extraña, que da idea de esa literatura escatológica y sapiencial de sus primeros años: "Y la Babucha descenderá a los infiernos con su hoja de vergüenza y bochorno".

(JJA. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, 2ª Ed., Conaculta, México, 1996, pp. 43-44.)

Vuelvo a leer conmovido esta evocación de las imaginaciones de nuestra infancia que dictó nuestro "Gran Meaulnes", y no sólo admiro su prodigiosa memoria que me devuelve tantas cosas que yo he olvidado y que él recupera o inventa. Por ejemplo: mi nana solía llamarme "Kío", y ahora caigo que ese nombre venía del Kío Kilik que me asignó Rafael. ¿Cómo retribuir a Juanito esa preciosa frase de la elegía a la Babucha, de cuya belleza sombría me siento ajeno y que él me regala?

Todo esto pasó y los niños nos hicimos adolescentes, jóvenes, maduros y los viejos que ahora somos. Además de los recuerdos de Juan José y los que yo ahora evoco, hay una foto, que debe ser de 1928 o 1929, cuando teníamos diez u once años. Somos catorce muchachos, encorbatados, probablemente por alguna solemnidad. De ellos, para mi vergüenza, sólo me reconozco a mi mismo, algo elusivo, a Juan José, con una cara redonda e inquisitiva, a su hermano Rafael, de ojos vivaces, y tras de mí a un compañero llamado Daniel, que era muy endiablado y con el que me llevaba amistosamente. De los otros diez, ninguna luz.

Cuando escribo estos recuerdos, medio caduco a los ochenta y un años, Juan José Arreola vive aún pero no puede escucharnos ni leernos. Las palabras que fueron su gala ya no salen gloriosas de su boca. Con el corazón apachurrado proclamo que leerlo fue y es una fiesta de gracia.

1º de octubre de 1999

REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA

NARRATIVA DE JUAN JOSÉ ARREOLA

Fabio Jurado Valencia*

Juan José Arreola nació en Ciudad Guzmán, Jalisco, en el año 1918. Su producción literaria comienza a mostrarse en el año 1943, con la publicación del cuento “Hizo el bien mientras vivió”, publicado en la revista *Eos*, de Guadalajara. Este cuento insinúa un universo temático (la mujer, la moralidad y la religiosidad pueblerina) y una estrategia narrativa (el diario) que permanecerá a través de casi toda su obra. Seis años después de publicado aquel cuento aparece su primer libro, titulado *Varia invención* (1949), en el que se recogen los cuentos escritos hasta entonces. Luego de este libro, le siguen en su orden: *Confabulario* (1952), quizás el de mayor recepción en América Latina; *Bestiario* (1959), obra que llama la atención por el parentesco con el *Manual de zoología fantástica*, de Borges; la novela, o parodia de novela, *La feria* (1963), por cierto muy subestimada por la crítica y por qué no decir opacada por *Rayuela*, de Cortázar, que aparece en el mismo año con una intencionalidad estética semejante; *Palindroma* (1971), texto poco comentado, pero representativo de los propósitos teatrales y jacarandosos de Arreola, e *Inventario* (1976), sumario de breves ensayos y crónicas que funcionan como metatextos, en tanto allí hallamos fuentes, argumentos y puntos de vista del autor en rela-

* Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia.

ción con la totalidad de su obra. Todos estos libros conforman lo que podríamos llamar géneros multiformes, si por ello entendemos la intención por subvertir los géneros canónicos, al fundar heterogéneas e inusitadas formas narrativas.

En estos libros, en efecto, se recurre tanto al minicuento, como al cuento y la novela —o la antinovela—, al diario, al bestiarlo, el apólogo, el apotegma, la parábola, el palindroma, la “doxografía”, la crónica, el ensayo, la pieza de teatro y la farsa de circo. Una lectura somera, lectura meramente hedonista, despertará siempre la expectativa de algo que Arreola lucha por nombrar pero que no logra, porque hay siempre algo en vilo, algo que parece reprimido en las estructuras ideológicas y estéticas de estos textos. De allí la búsqueda permanente entre todos los géneros y la consecuente fundación de otros.

Lo cursi y lo cándido que dan investidura a personajes representados por poetas provincianos o autores de diarios; la sátira, la parodia y la ironía, proyectadas siempre sobre los arquetipos de la ciencia, la virtud, la caballerosidad y las “buenas costumbres”; la interpelación a los valores sociales contemporáneos, tan corroídos, engloban la intencionalidad ideológica y política subyacente en estos subgéneros multiformes de la narrativa de Arreola. No de otro modo podría mostrar Arreola su desacomodo con el mundo; sin renunciar a él, porque ha vivido con intensidad este mundo —tal como lo ha confesado a Fernando del Paso en *Memoria y olvido* (1995)— lo interroga y nos persuade a que lo miremos desde dentro y desde fuera.

Arreola no sólo se burla de la ciencia sino también de las actitudes filantrópicas y las instituciones en que éstas se anidan. “En verdad os digo” es, sin duda, uno de los cuentos que mejor configura esta intencionalidad paródica: un hombre de ciencia se ha inventado un mecanismo a través del cual, y tratando de hacer realidad la parábola bíblica, el camello podrá pasar por el ojo de una aguja; así entonces, si

la prueba es exitosa los ricos podrán salvarse, y si es un fracaso igualmente se salvarán por cuanto luego de financiar el experimento dejarán de ser ricos.

En otro cuento, “Baby H.P.”, el narrador propaga un “aparato que está llamado a revolucionar la economía hogareña”. Con este aparato se aprovechará la energía que los niños, con sus rabieta y su trajinar cotidiano, desperdician. Dicha energía es acumulada en “una botellita de Leyden que puede colocarse en la espalda o en el pecho, según necesidad”. Después de llena, la botella es descargada automáticamente al ser enchufada en un depósito especial, “preciosa alcancía de electricidad disponible en todo momento para fines de alumbrado y calefacción, así como para impulsar algunos de los innumerables artefactos que invaden ahora y para siempre, los hogares”.

Con este aparato, las modernas mamás no perderán la paciencia con las “rabieta convulsivas” de sus hijos; las rabieta, al contrario, serán beneficiosas por cuanto posibilitarán fuentes generadores de energía: “El pateo de un niño de pecho durante las veinticuatro horas del día se transforma, gracias al H.P., en unos útiles segundos de tromba licuadora, o en quince minutos de música radiofónica”, y las familias que tengan muchos hijos podrán inclusive “hasta realizar un pequeño y lucrativo negocio, transmitiendo a los vecinos un poco de la energía sobrante”; en los edificios residenciales podrán “suplirse satisfactoriamente las fallas del servicio público, enlazando todos los depósitos familiares”.

En el arte literario no basta con tener una gran capacidad para inventar historias. El reto del cuentista o novelista, además de su capacidad de inventiva, está en la aprehensión de una habilidad enunciativa que propicie efectos de verosimilitud en los procesos de lectura. Frente a lo absurdo, como estos recipientes acumuladores de energía en las espaldas de los niños llorones, es la habilidad enun-

ciativa, y los componentes argumentativos de quien ejerce la narración lo que posibilita la creencia en un mundo. En el arte literario los temas pueden ser truculentos, pero la conducción enunciativa-argumentativa tiene la función de relativizar la truculencia en aras de lo verosímil; éste es uno de los logros mayores de Arreola, en esa serie de cuentos en los que se parodia al hombre de ciudad y al hombre pueblerino, a la técnica y la ciencia, a la moral y a la educación.

La agudeza imaginativa de Arreola y sus logros en los procesos de verosimilitud tienen que ver, pues, con la elección de problemas que son comunes en la sociedad contemporánea: el problema de la energía y el cúmulo de instrumentos electrodomésticos, el desarrollo desmedido de la ciencia y la técnica, la pérdida de confianza en las instituciones, la sumisión de la mujer o el deterioro de las relaciones de pareja y del núcleo familiar, la enajenación y la soledad perniciosas del hombre; en suma, la pérdida del sentido de colectividad. No hay otro modo de enunciar literariamente estos problemas si no es desde la parodia y la ironía, por lo tanto desde una polifonía enunciativa en cuya estructura profunda narradores y personajes se posicionan ideológicamente.

Otro texto que condensa el proyecto estético de Arreola, lo constituye el cuento "Anuncio". Como lo percibimos en "Baby H.P." y lo encontraremos luego en "Parábola del trueque", el narrador es un propagandista comercial que ofrece un producto voceando su eficiencia práctica. En este caso, se trata de una muñeca de material plástico (llamada "Plastisex"), cuya perfección radica en la simulación femenina, tanto en lo corporal como en lo espiritual. Es uno de los cuentos más ingeniosos de Arreola y uno de los que más invoca la risa y a la vez sensibiliza frente a lo que ha sido la mujer en las sociedades llamadas modernas. Con la muñeca se aspira a reemplazar a la mujer, ya sea en la alcoba de los solteros, en los cam-

pos de concentración, en el ejército, en los internados, ya sea en los casos de los desafortunados, o dichosos, en el amor, a quienes el narrador se dirige, muy persuasivamente:

Ahora nos dirigimos a usted, dichoso o desafortunado en el amor. Le proponemos la mujer que ha soñado toda la vida: se maneja por medio de controles automáticos y está hecha de materiales sintéticos que reproducen a voluntad las características más superficiales o recónditas de la belleza femenina. Alta y delgada, menuda y redonda, rubia o morena, pelirroja o platinada: todas están en el mercado... (101)¹

Así pues, la fábrica de muñecas cuenta con un equipo profesional muy competente, compuesto por “artistas plásticos, expertos en la escultura y el diseño, la pintura y el dibujo... técnicos en cibernética y electrónica”, capacitados para fabricar la muñeca con el físico y la personalidad deseada por los clientes; tienen una garantía de diez años, duración promedio de los matrimonios, según nos dice el narrador. Como en la mayoría de los cuentos, Arreola echa mano del metalenguaje específico de la tecnología y de las ciencias para instaurar las codas de la verosimilitud; de allí que el narrador en su discurso conativo se dirija a los virtuales clientes con enunciados persuasivos que invocan la calidad del producto: “equilibrio hidrostático de las masas”, el termostato para graduar la temperatura, “armazón de magnesio”, “motor eléctrico de medio caballo de fuerza”, “fibra de acetato”, “excrecencias coralinas llamadas carúnculas mirtiformes”, etcétera.*

En la voz del narrador del cuento “Anuncio” se encubre la voz de otro (enunciador, lo llamaría Ducrot) que parodia la figura de la mujer en su devenir histórico. De algún modo, esta voz responde a las

¹ Juan José Arreola, *Obra completa*, Colección Tierra Firme (México, Fondo de Cultura Económica, 1995). Todas las citas subsiguientes de Arreola se refieren a esta edición.

posibles reacciones femeninas de tan crudo tratamiento. Dice el narrador que la muñeca plastisex en lugar de disminuir a la mujer la “engrandece” y la “dignifica”, “arrebátandole su papel de instrumento placentero, de sexófora, para emplear un término clásico”. Las muñecas plastisex reemplazarían las funciones tradicionales de la mujer y posibilitarían en consecuencia “la eclosión del genio femenino, tan largamente esperada”. Pero como lo mostraremos más adelante, no se trata de la crítica faciltona a la función de la mujer en Occidente sino de una actitud y una concepción muy profunda sobre las relaciones entre el hombre y la mujer. Diríamos mejor que se trata de una interpelación a los potenciales lectores, a través de construcciones simbólicas, en torno a la necesidad de repensar lo que ha sido y es la mujer hoy.

No cabe duda que entre las voces entramadas en el proceso de enunciación de esta narrativa, hallamos la obra cuentística de Julio Torri, este otro gran jugador con la parodia y fundador en México del minicuento, o minificción como otros lo llaman. Narrativa que invoca la risa y la carcajada, y que introduce la ponzoña en el modo de interrogar la convencionalidad social, en Torri hallamos el otro camino de la literatura mexicana, camino no ya de realismo social sino de juergas y de carnaval que encontrará su mayor consolidación en el proyecto narrativo de Arreola. Críticos y antologadores, como Emmanuel Carballo y Roberto Vallarino, ven en Torri al antecedente no sólo de Arreola sino inclusive también de toda esta corriente que conjuga lo fantástico, o lo fantasioso, con lo experimental en una prosa profundamente lírica. No se equivocaron Alf Chumacero, Octavio Paz, José E. Pacheco y Homero Aridjis, cuando seleccionaron cinco textos breves de *Bestiario* en esa antología de poesía que tanto escozor causó y sigue causando en México como lo ha sido *Poesía en movimiento* (1979).

El tono lírico de las narraciones breves de Arreola desemboca en *La feria* sea que la identifiquemos como novela o antinovela. Al

respecto, Federico Campbell considera que Arreola “nunca ha escrito una novela, porque *La feria* es un conjunto de imágenes, de mosaicos”, y el mismo Arreola ha dicho que es un conjunto de estampas o fotografías sin ninguna continuidad. Se trata, en efecto, de un texto de fragmentaciones que logra hacerse novela en el proceso de reconfiguración del lector, pues es finalmente el lector quien reorganiza esos mosaicos y los lee en forma de novela.

La obra *La feria*, como su nombre lo indica, es la convocación de los distintos sectores sociales que habitan el pueblo de Zapotlán, con una dinámica de voces en la que percibimos los reclamos milenarios de los campesinos, desde la época de la Colonia, pasando por las leyes de reforma, la pre-revolución, la revolución agraria y cristera, hasta el México contemporáneo a la escritura del texto. Así mismo, van apareciendo las voces del cura, del sacristán, del zapatero, del agiotista, del comerciante, de la viuda y la vieja rezandera, del terrateniente y de los que quieren ser poetas. Canciones, refranes, dichos populares y citas bíblicas se entrecruzan en esa polifonía de voces que caracteriza a toda feria.

La narrativa de Arreola es una coral de voces. Esta coral de voces, voces auténticas y autónomas, conformadoras de lo que Bajtin (1989) llamara como propio del plurilingüismo, voces disimuladas, indirectas y distanciadas, no tienen como fin representar la situación lamentable del hombre sino mostrar simplemente lo que es y ha sido un conglomerado social, dejando discurrir las hablas correspondientes a los grupos, sin caer en impostaciones discursivas. La desestructuración fragmentada del texto, con la intercalación de las voces, sin la aglutinación de capítulos y párrafos, le permitió a Arreola representar el tono polifónico que buscaba, sobre todo cuando ya todos conocíamos los efectos estéticos de una novela que, como la de Rulfo, en cierto modo era un fantasma que condicionaba al enmudecimiento de muchos escritores. La obra de Rulfo también habla en

la novela de Arreola; cuentos como “Nos han dado la tierra”, “Macario”, “El llano en llamas” y “El día del derrumbe” son objeto de evocación en la diversidad de hablas que configuran *La feria*. No es gratuita esta presencia en la obra de un escritor que creció entre grandes artistas y de quienes guardó en la memoria sus voces y las de las gentes de los pueblos de Jalisco.

En el ensayo que aparece, a modo de presentación, en la *Obra completa*, volumen que recoge, por fin, las obras fundamentales de Arreola, Saúl Yurkievich anota:

El mono desechó la tentación de ser hombre, no cayó en la trampa del raciocinio; continúa en alegre libertad gozando de su paraíso impúdico. Los monos constituyen nuestro espejo deprimente, dan la imagen de lo que fuimos, de lo que nos falta; nos miran con lástima y nos desdennan. Como los monos, somos también amaestrados, aceptamos bailar al compás de cualquier música. (Yurkievich 11)

Entre los implícitos del discurso de Yurkievich podríamos hallar el juicio en defensa al *Bestiario*, por encima de los demás libros de Arreola. Es, en efecto, un libro muy divertido, propicio para formar lectores críticos e incentivar la escritura, poética o ensayística, entre los iniciados en los estudios literarios. La recurrencia enunciativa del libro está constituida, en gran parte, por la analogía entre la vida animal y la vida humana, logrando la conjugación de las distintas singularidades que caracterizan al hombre y la mujer. No creo, como lo dice Yurkievich, que Arreola haya querido insinuar que los animales son más felices que nosotros, sino simplemente mostrar cómo son unos y otros para resaltar, eso sí, la enajenación humana. “Como en los viejos bestiarios, en el de Arreola el animal sirve como retícula de lectura de la condición humana”, puntualiza Yurkievich; luego entonces no cabe el argumento del mismo Yurkievich, según el cual “Arreola, para hermanarnos ennoblece lo animal y degrada lo humano”.

Afortunadamente el hombre no encuentra “la salida de su propio laberinto” y la vida humana es “puro enredo, intrínquilis... y desorientación; menos mal que el razonamiento no le permite al hombre “esclarecer los enigmas fundamentales”; por fortuna “el hombre falla en el plano metafísico”. No son puntos de vista que los narradores de Arreola contraponen sino que invocan. Ello no quiere decir que Arreola espere un aplauso y un asentimiento de lo que son nuestras sociedades o que espere un hombre conformista; al contrario, con sus parodias, su humor negro y sus ponzoñas literarias, Arreola quiere provocar hacia la necesidad de seguir buscando; que el hombre siga indagando sobre los grandes enigmas de su espiritualidad.

En la narrativa de Arreola pareciera que todas las actitudes del hombre estuviesen determinadas por su relación con la mujer. Esta es una idea que despunta a medida que vamos adentrándonos en el universo narrativo de los cuentos. El lector siempre espera una alusión, así sea somera y fugaz, a la mujer, o a lo femenino, o a la hembra, pero espera también el tono paródico o el entorno peyorativo, o negativo, en la alusión misma. Sea el narrador humano o no humano, hay un afán en el sujeto anunciador por introducir la figura de lo femenino: la escritura de Arreola está asaltada permanentemente por lo femenino y configura a un lector que vive la expectativa de lo femenino.

En el minicuento “Homenaje a Otto Weininger”, de *Bestiario*, el narrador es un perro que tiene sarna y que “como a buen romántico” la vida se le fue yendo “detrás de una perra”. Recostado sobre un muro que se ha ido desgastando de tanto rascarse en él, ahora casi ciego este perro sarnoso reconstruye lo que fuera, según lo confiesa, “esos itinerarios absurdos en los que ella iba dejando, aquí y allá, sus perfumadas tarjetas de visita”. De vez en cuando algunos “malintencionados” le traen chismes, según los cuales ella anda “embelesada” revolcándose “con perros grandes, desproporcionados”. Lo que más

le agobia a este perro solitario es que no pueda ni siquiera sentir rabia, que quiera morder al primero que pase y entregarse “a las brigadas sanitarias” o arrojarse “en mitad de la calle a cualquier fuerza aplastante”, pero que finalmente sea la impotencia y el desgano, esa especie de vida en el limbo, lo que le inmoviliza y lo reduzca al placer doloroso de rascarse y rascarse en el muro con la esperanza de que éste algún día le caiga encima.

Ya en el cuento que antecede a aquél, hallamos a un narrador que es a la vez un fracasado jugador de ajedrez y un fracasado en el amor. “Siempre elijo mal mis objetos amorosos”, nos dice, “y los pierdo uno tras otro, como el peón de siete dama”. Reconoce sus fracasos y se posiciona frente al ajedrez y frente a la mujer: “Ya nunca más volveré a jugar al ajedrez... Dedicaré los días que me quedan de ingenio al análisis de las partidas ajenas, a estudiar finales de reyes y peones, a resolver problemas de mate en tres, siempre y cuando en ellos sea obligatorio el sacrificio de la dama.” Del mismo modo en que se torna distancia respecto a la práctica del ajedrez, para teorizar sobre él, así también se toma distancia respecto a la relación con la mujer, para descubrir su esencialidad; es la estratagemma del narrador-personaje para no sentirse un fracasado: racionalizar y hallar razones al origen de la frustración. Pero, además, el narrador quiere insinuarnos que el amor es como una partida de ajedrez: hay una suma de estrategias, una rutina del juego y, finalmente, hay un desenlace, así sea en tablas, signo también del fracaso en ambos contrincantes.

Los lectores desprevenidos, los lectores sumisos frente a la denotación del texto, ven en Arreola al misógino, o al homosexual reprimido, el que odia a las mujeres culpándolas de la tragedia de este mundo. El mismo Yurkievich dice que no exagera al afirmar que “Arreola repudia las mujeres reales, las que se ajan, engruesan y estropean.” Puede que sí, puede que no. Poco nos importa si Arreola, ese hombre teatrero y charlador, ama a las mujeres o las odia. O si

sólo ama a las mujeres que no se ajan. Nos importa, sí, la posición que muestran sus narradores y personajes frente a la mujer, posición compleja y sin duda ambivalente, como es el sentimiento de todo hombre hacia la mujer. Esa ambivalencia que, como en el cuento “Homenaje a Johann Jacobí Bachofen”, se representa en la identificación de minusvalía, de ser inferior, de poca estatura, “fuerza y desarrollo craneano”, de la mujer, pero de la que habría que estar prevenido hoy, cuando la mujer se ha atrevido a salir de su caverna; por eso, el narrador nos llama la atención:

¡Cuidado! Estamos en pleno cuaternario. La mujer esteatopigia no puede ocultar ya su resentimiento. Anda ahora libre y suelta por las calles, idealizada por las cortes de amor, nimbada por la mariología, ebria de orgullo, virgen, madre y prostituta, dispuesta a capturar la dulce mariposa invisible para sumergirla otra vez en la remota cueva marsupial. (384)

Y en “Insectiada” lleva al extremo esa figuración, tomando como material la vida de una especie de insectos. En “Insectiada”, el narrador habla en plural; es un insecto macho que habla en nombre de todos, mostrándonos la ambivalencia en los sentimientos y en los instintos hacia las hembras. Pertenecen “a una triste especie de insectos”, nos dice, una especie “dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas”. Por cada hembra “hay veinte machos débiles y dolientes”. Ellas son, pues, “vigorosas y sanguinarias”, mientras los machos son “débiles y dolientes”. Pero lo paradójico en lo que confiesa el narrador —también insecto— es que sean “terriblemente escasas”. Es como si el narrador, entre los implícitos de su discurso, quisiera decirnos que las hembras son un mal necesario, haciéndonos sentir el sociolecto de la conversación cotidiana entre hombres. O que el destino del macho, ser débil y doliente —un no lugar común—, dependerá siempre de la hembra, ser vigoroso y fuerte, aunque sangriento. Las hembras van tras ellos, quienes huyen abandonando el alimento, consumido luego

por las hembras. Pero el macho es quien vuelve después atraído por el aroma irresistible en “la estación amorosa”; se atreve a volver porque despierta en él el deseo de copular con la hembra, a sabiendas de que “tendrá una muerte segura”. Los machos se colocan en fila, a la espera del turno para saltar sobre la hembra, quien los va devorando antes de que copulen; sólo el último, luego de la fatiga de la hembra, podrá lograr su propósito aunque tenga que morir. “La unión se consuma con el último superviviente, cuando la hembra, fatigada y relativamente harta, apenas tiene fuerzas para decapitar al macho que la cabalga, obsesionado en su goce” (358).

Con el tiempo, la hembra pondrá sus huevos, de los que nacerán otros machos y otras hembras, virtuales verdugos de aquéllos. Así se nos representa el ciclo vital y feneciente de una especie de insectos. Tres *topoi* subyacen en el universo semántico de este cuento: 1. el macho y la hembra se buscan irremediamente; 2. el macho, sexualmente, sale perdiendo; y 3. la especie *se* mantiene y se reproduce, por decisión de la hembra. Además, entronca aquí muy bien la reflexión que Freud hiciera al tratar de tipificar la femineidad en una de sus famosas conferencias: “La célula sexual masculina es activamente móvil; busca a la femenina y ésta, el óvulo, es inmóvil, pasivamente expectante... El macho persigue a la hembra para realizar la cópula sexual, la coge y penetra en ella”. Pero llama la atención sobre cómo “en algunas especies animales son las hembras más fuertes y agresivas que los machos, y éstos, sólo activos en el acto único de la cópula sexual. Así sucede, por ejemplo, con las arañas” (Freud 3165).

“Insectiada” constituye una manera, entre otras, de establecer aproximaciones figuradas a las relaciones inevitables entre el hombre y la mujer. “Insectiada” puede ser leído como la alegoría a la vida fugaz y feliz del macho y la vida perdurable y de tedio en la hembra. Este mini-cuento representaría también la derrota del macho y el

ejercicio del poder en las hembras. Más allá, claro está, identificamos la voz de un anunciador que ironiza la situación del hombre y de cierto modo introduce un llamado a cuentas a la hembra. Este anunciador “hace-hacer” contar al narrador su saber; el narrador, por lo que vemos, ha tomado distancia de las hembras, no se ha metido con ellas y parece haber sobrevivido para contar los hechos, aunque en el centro de la narración él mismo se involucre en lo contado. “Uno a uno saltamos sobre ella”; este enunciado, desde luego, desempeña una función de llave para la interpretación de la analogía entre lo animal y lo humano.

El lector, modelado en este texto, tiene que pasar por al menos dos lecturas: una lectura en la que se identifica el devenir de una especie de insectos y, simultáneamente, una lectura más profunda en la que se representa la confrontación milenaria, y el deseo, entre el hombre y la mujer. Esta segunda lectura es la que produce la plusvalía del texto, porque propicia el asombro y mueve al lector hacia la búsqueda de otros textos, desde los cuales podrá “enriquecer” sus conjeturas, así como intentará develar las intenciones de estos cuentos y explicarse por qué el trastabilleo que ha podido sentir en el trayecto de lectura. A un profesor universitario, del área de diseño industrial, le pedí la opinión sobre este cuento y con contundencia me dijo: “¡es insultante!”.

Pero, reiteramos, no son narradores misóginos u hombres reprimidos sexualmente los que hablan aquí, sino narcisos; hombres que primero quieren amarse a sí mismos para poder amar a los otros —hombres o mujeres—, y es aquí en donde hallamos el conflicto de estos narradores, testigos de lo que ha sido el mundo, narradores competentes intelectualmente para escudriñar aquello que constituye lo más recóndito de la vida humana: la experiencia de la pareja. Ya en las “Cláusulas”, que anteceden al cuento que acabamos de comentar, leemos:

Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja. (Cláusula II) Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas. (Cláusula III)

Dos textos sustentan la actitud paradójica del narciso: “Gravitación”, texto breve de trece líneas, y “El soñado”, texto de una página. En el primero, el narrador vive en el temor de caer al abismo, con el cual se simboliza el alma de ella:

Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia tí, sondeo tus pensamientos, indago el germen de tus actos. Vagos deseos se remueven en el fondo, confusos y ondulantes en su lecho de reptiles.

Esta actitud preventiva frente a la mujer corresponde a una idealización que parece tener sus orígenes en el cuento “Hizo el bien mientras vivió”. En este texto, a través de un diario, el narrador-protagonista va contando fragmentos de su vida acaecidos entre el día 1 de agosto y el 24 de diciembre, en un pequeño pueblo, mojigato y religioso. Este cuento-diario, subgénero recurrente en Arreola, tiene como eje la experiencia cotidiana del autor del diario y sus relaciones de enamoramiento con una mujer que ha enviudado y con quien Integra La Junta Moral, entidad que “se ocupa de propagar, ilustrar y exaltar la religión, así como de vigilar estrechamente la moralidad” y de promover la cultura. A medida que va conociendo más a la futura esposa se va desencantando y va idealizando un tipo de mujer distinta; finalmente, su empleada aparece embarazada por el novio, la gente lo responsabiliza de la paternidad, él se conmueve y en aras de alcanzar “los sentimientos puros del hombre verdadero”, y en definitiva desilusionado por quien fuera la virtual esposa, decide casarse con su empleada, más por consolación que por amor. No cabe duda que en este cuento se halla el germen de estos imaginarios que frente a la mujer nos configura Arreola en sus textos: sentimientos de

compasión y sentimientos de agresión, pero también sentimientos de reconocimiento hacia lo femenino.

Si volvemos sobre el cuento “Gravitación”, observamos cómo para el narrador, la mujer es representada como un abismo y los abismos atraen, así como en “Insectiada” las hembras son sanguinarias pero los machos no se resisten a sus aromas. Una vez más el narrador se debate entre la conjunción y la disyunción: esa fuerza ambivalente que interroga por la relación entre un hombre y una mujer:

¿De qué se nutre mi contemplación voraz? Veo el abismo y tú yaces en lo profundo de ti misma. Ninguna revelación. Nada que se parezca al brusco despertar de la conciencia. Nada sino el ojo que me devuelve implacable mi descubierta mirada. (411)

¿Qué es lo que nutre e impulsa esa búsqueda hacia la mujer, aunque se vea en ella el adormecimiento de la conciencia? Muchos de los narradores de Arreola, o muchos personajes, tratan de leer el fondo del alma de las mujeres; algunas veces encuentran revelaciones, por lo regular nefastas; otras veces no hallan ninguna revelación y entonces el hombre, ante el enigma no resuelto, opta por mirarse a sí mismo, en la posibilidad de poder encontrar la revelación que la mujer no le proporciona. Pero tampoco este acto, el de autocontemplarse, complace una respuesta:

Narciso repulsivo, me contemplo el alma en el fondo de un pozo. A veces el vértigo desvía los ojos de ti. Pero siempre vuelvo a escrutar en la sima. Otros, felices, miran un momento tu alma y se van. (411)

Esa búsqueda, pues, se convierte en un vértigo que desvía los ojos del narciso, aunque siempre vuelve a indagar en el fondo del pozo, mientras otros, que sí son “felices”, miran fugazmente el alma de la mujer “y se van”: ¿les da lo mismo, que sean así o de otro modo? El

narciso sigue atónito en la orilla; otros ya han dado el paso, pero se han despeñado; un halo de nostalgia se apodera del narciso, porque no va a caer nunca:

Yo sigo a la orilla, ensimismado. Muchos seres se despeñan a lo lejos. Sus restos yacen borrosos, disueltos en la satisfacción. Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca. (411)

De la satisfacción sólo quedan restos borrosos. El narciso busca la satisfacción pero ha aprendido de los demás y no caerá nunca, a pesar de que ello sea una “melancólica certeza” (especie de oxímoron, o de paradoja). El oxímoron, o las paradojas, son figuras recurrentes en la narrativa de Arreola, cuyo propósito es mostrar el caos de los sentimientos ambivalentes. En *Bestiario*, redundan estas figuras: “sanguinarias y terriblemente escasas”, como vimos en “Insectiada”; “la osera sigue siendo la más confortable de las habitaciones feroces”, en el cuento “El oso”; “los ciervos discurren con veloz lentitud”, en “Cérvidos”; “los cisnes atraviesan el estanque con vulgaridad fastuosa”; “mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror”, en “La Trampa”; “sin embargo, soy hermoso y terrible”, en “El soñado”; la “felicidad bochornosa”, en “Apuntes de un rencoroso”; “la bestia amorosa”, en el cuento “Entre los urdos”.

Los hombres que se nos representan en estos textos son narcisos solitarios, hombres vanidosos, tímidos y temerosos con las mujeres; son los casos en los que el hombre al no reconocerse apuesto físicamente, se hace más exigente en su elección y opta por quererse a sí mismo, mirándose hacia adentro y contemplando a la mujer desde lejos. En “El soñado” el narrador confiesa que carece de realidad y que teme “no interesar a nadie”:

Soy un guiñapo, un dependiente, un fantasma. Vivo entre temores y deseos: temores y deseos que me dan vida y que me matan. Ya he dicho que soy un guiñapo. (433).

En este cuento el conflicto del narciso está mediado por el complejo de Edipo; una criatura se propone apartar a la pareja de esposos, colocándose en medio cuando él quiere estar con ella:

Vivo una vida precaria, dividida entre estos dos seres que se odian y se aman, que me hacen nacer como un hijo deforme. Sin embargo, soy hermoso y terrible. Destruyo la tranquilidad de la pareja o la enciendo con más cálido amor. A veces me coloco entre los dos y el íntimo abrazo me recobra, maravilloso. Él advierte mi presencia y se esfuerza en aniquilarme, en suplirme. Pero al fin, derrotado, exhausto, vuelve la espalda a la mujer, devorado por el rencor ... (433)

Es otro ejemplo de cómo el hombre es quien busca a la mujer, pero es la mujer quien elige. Es también ejemplo de cómo el hombre es esclavo de las pasiones, de los deseos y ansiedades, mientras la mujer habita en un paraíso de sosiego, de espera, de reposo, de simplemente dejar transcurrir la vida. Así mismo, el texto alude al hijo, que siempre estará mediatizando los deseos libidinales entre los padres y que desde la perspectiva de estos cuentos acentúan mucho más la convencionalidad matrimonial. Los cuentos de Arreola se evocan y se complementan entre sí. Este cuento se enlaza dialógicamente con "Apuntes de un rencoroso", cuento en el que también se representa el retrato de este narciso solitario y feo que cuestiona la convencionalidad en el amor y la "felicidad bochornosa" que cubre a la pareja.

La importancia de este cuento radica en que nos ayuda a comprender una de las causas de la actitud distanciadora que frente a la mujer el anunciador proyecta en sus narradores-personajes. Aquí, el narrador-personaje ha sido desplazado por una pareja en una noche cualquiera, sintiéndose "un tercero innecesario y estorbo". Parece que el narrador-personaje ha estado enamorado de ella pero ella ha elegido al otro; él se siente agredido y vaticina entonces lo que va a ocurrir: ese mundo de la pareja será un "erróneo paraíso", en el que se

manifestarán con el tiempo múltiples “gestos de hastío”, de cansancios y tristezas; de una intensidad amorosa y erótica, ella pasará a “un sueño espesado de narcóticos” y el joven irá languideciendo. El narrador, el excluido, espera que la relación amorosa de la pareja se corronpa por acción de “gusanos sistemáticos”; imagina que los gusanos roen progresivamente a la pareja, hasta que ella se convierte en polvo y con un “soplo cualquiera” podrá aventarla de su corazón.

Pero es muy significativo, en el análisis de la intencionalidad axiológica, el hecho de que el rencoroso no culpabilice al hombre, ni espere que él se quite de enmedio, sino que desea con ansiedad la destrucción de ella. La mujer es, en efecto, la destinataria de los rencores. Pero los rencores devienen siempre de sentimientos ambivalentes; para nuestro caso, se trata de la representación del amor y el odio, de Eros y Tánatos en permanente confrontación:

Miré su espíritu en la resaca odiosa que mostró a la luz un fondo de detritus miserables. Y, sin embargo, todavía hoy puedo decirle: te conozco. Te conozco y te amo. Amo el fondo verdinoso de tu alma. En él sé hallar mil cosas pequeñas y turbias que de pronto resplandecen en mi espíritu. (444)

Como alucinado por la resaca, el personaje ve la fragmentación de la mujer en partículas miserables. En la dimensión del decir (cf. Ducrot, *Polifonía y argumentación*) el sujeto combina registros del estilo indirecto (“puedo decirle”) y en estilo directo (“te conozco”). En la dimensión de lo dicho, el efecto connotativo del enunciado “te conozco” depende del enunciado “puedo decirle”; éste hace que sintamos como fuerte al segundo: en este ámbito discursivo del cuento, el enunciado “te conozco”, dice mucho más que el acto de conocer físicamente a alguien. Antecediendo al tercer enunciado (“te amo”), “te conozco” connota: te odio; así tenemos, te amo y te odio. Ello se reconfirma con los enunciados subsiguientes, en el que se

acentúa dicha ambivalencia afectiva. En el enunciado “Amo el fondo verdinoso de tu alma”, es el término “verdinoso” el que sirve de instrucción y de clave para la consistencia de la intencionalidad textual. Según *el Diccionario Ideológico*, de Casares, lo verdin (oso) es el “primer color verde que tienen las hierbas o plantas que no han llegado a su sazón”, pero también es una “capa verde de plantas criptógamas que se cría en las aguas estancadas, en las paredes y lugares húmedos.”

Así tenemos entonces, que el alma de la mujer tiene un fondo en el que se conjuga la inmadurez con la madurez, y es en ese fondo, o abismo como en otros cuentos, donde el personaje halla lo pequeño y lo turbio, el enigma, eso que resplandece en su espíritu. Coherente con este imaginario, el narrador en su insomnio se siente como un sapo “en lo profundo de un pozo”, como si estuviera en ese espacio verdinoso leyendo esos signos de la mujer y buscando un auto-reconocimiento. Esa voz no es muy diferente a la que hallaremos tres páginas más adelante en el minicuento “El sapo”, del que vale la pena leer su final:

¡Para acariciarte, sapo. sólo me hace falta vencer el último escrúpulo asqueroso!

Cosas peores hay que tragarse en la vida.

Pero ayer me faltó el tacto. Sus verrugas habían estallado y el sapo fermentaba y sudaba. Le dije:

— Pobre amigo, no quiero ofenderte. Sin embargo, ¡válgame Dios! Eres feo...

Abrió con cálido aliento la boca pueril y desdentada y me respondió con un ligero acento inglés:

¿Y tú? (450)

Finalmente, cabe llamar la atención sobre cómo quien habla en el cuento “Apuntes de un rencoroso” mimetiza una vez más la figura del poeta principiante, aquel que deseando ser poeta apenas se inicia en la

escritura; de allí que el texto sea sólo unos apuntes. En estos “apuntes” confiesa ser un náufrago en la angustia, un rencoroso que padece de insomnio y que sólo espera el desenlace final. Mientras “repite las letanias del amor inútil”, cada amanecer lo encuentra siempre fatigado, “apagado, con la boca llena de palabras ciegas y envenenadas”.

Dicha mimetización operada por Arreola nos revela la figura del escritor romántico que, por efecto de su desadaptación social, se vuelve narciso, cuerpo sublimante, ser que se margina y se excluye, el incomprendido, el que asume la escritura, aunque sean sólo apuntes, como única posibilidad de la existencia. Esta figura del escritor la hallaremos en otros cuentos, como en “El condenado” (“la poesía se me ofreció como un amplio y despejado camino, abierto desde mi corazón al infinito”) o “Inferno Y” (“en la profunda monotonía de los tercetos, allí donde una voz que habla y llora al mismo tiempo me repite que no hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria”).

Tal configuración romántica sobre la investidura del poeta es compatible con la percepción sobre la mujer, la que se redime y perdona, la que finalmente restablece la concordia, la que se eleva espiritualmente cada vez que la sociedad decae. Pero para exaltar a la mujer el poeta ha tenido que mostrar el lado deplorable, el sometimiento y la resignación que la ha caracterizado a través de la historia, como se destaca en “Parábola del trueque”, “Una mujer amaestrada”, “Un pacto con el diablo” y “Eva”. Entre ellos, este último cuento condensa y sintetiza magistralmente la confrontación milenaria entre el hombre y la mujer, mostrando cómo finalmente ambos han de conjuntarse en la perspectiva del equilibrio con el cosmos.

Varios son los cuentos que nos remiten al correlato bíblico y dentro de éste la referencia a la pareja primigenia, pero sobre todo es en “Eva” en donde Arreola pone en escena el carácter parasitario del origen del hombre. En el nivel de la fábula de este cuento, se trata

básicamente de tres secuencias. En la primera, un joven seduce a una muchacha en el interior de una biblioteca especializada en el Siglo de Oro español; ella se resiste, mientras reitera las relaciones de sometimiento de la mujer a través de la historia. En la segunda, el joven seductor, casi derrotado, cita a Bachofen, “el sabio que todas las mujeres debían leer porque les ha devuelto la grandeza de su papel en la prehistoria”, cita igualmente el mito primordial explicado por un tal Wolpe (autoridad inventada por Arreola), en donde se muestra cómo en los comienzos de la humanidad “sólo había un sexo, evidentemente femenino”, pero “un ser mediocre comenzó a surgir” y “poco a poco fue apropiándose ciertos órganos esenciales” de la mujer, quien “se dio cuenta, demasiado tarde, de que le faltaban ya la mitad de sus elementos y tuvo necesidad de buscarlos en el hombre, que fue hombre en virtud de esa separación progresiva y de ese regreso accidental a su punto de origen”. En la tercera secuencia, la muchacha reacciona conmovida, baja los ojos como una madona y su boca se hace “blanda y dulce como un fruto”; mientras ella perdona a los hombres, los dos realizan la conjunción con “caricias mitológicas”.

En la primera secuencia del cuento se configura la “elevación de la mujer”, en tanto ella se niega a las demandas del hombre. Una narración mítica, como la de Wolpe, opera la transformación de la actitud inicial, por cuanto en tal narración la mujer aparece encubierta. En la tercera secuencia ella se conmueve y asume el ademán del perdón, pero en el fondo permanece un cierto orgullo, como señala Bachofen, por subyugar al más fuerte. El cuento “Tú y yo”, metatexto de “Eva”, reconfirma tal subyugación:

Poco a poco idearon un ceremonial lleno de nostalgias prenatales, un rito íntimo y obscuro que debía comenzar con la humillación consciente por parte de Adán. De rodillas, como ante una diosa, suplicaba y depositaba toda clase de ofrendas. Luego, con voz cada vez más fuerte y amenazante,

emprendía un alegato favorable al mito del eterno retorno. Después de hacerse mucho rogar, Eva lo levantaba del suelo, esparcía la ceniza de sus cabellos, le quitaba las ropas de penitente y lo incluía parcialmente en su seno. Aquello fue el éxtasis... (401)

El hombre, arrepentido, retomando otra vez al origen y buscando el reencuentro con la gran madre; el hombre, ansioso, deseoso, recursivo, manipulador y obsesivo por entrar a lo más recóndito de la mujer, para volver a nacer y volver a indagar por la esencia del mundo. Ella, esperando la súplica y el ruego y otra vez perdonando en aras de los sentimientos maternos, aunque siempre prevenida, acogiendo al hombre “parcialmente en su seno”. Como vemos, Arreola sintetiza artísticamente el proceso circular inherente a la condición humana y la confrontación a la que nos vemos sometidos.

La narrativa misma de Arreola es circular: los textos vuelven permanentemente sobre sí mismos. Es difícil hallar textos que como los de Arreola logren configurar de manera tan simbólica y tan verosímil la investidura de la mujer y la manera en que es mirada por el hombre, en general, y por el artista, en particular.

OTROS CITADOS

Arreola, Juan José. *Obra completa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Campbell, Federico. Declaraciones. En Víctor M. Pazarín. *Arreola, un taller continuo*. Guadalajara: agata, 1995.

Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.

Ducrot, Oswald. *Polifonía y argumentación*. Cali: Univalle, 1988.

Freud, Sigmund. "La feminidad". *Obras completas*. Tomo 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

Yurkievich, Saúl. "Juan José Arreola: Los plurales poderes de la prosa". Arreola, *Obra completa*. 7-43.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

Arreola, Juan José. *Inventario*, Grijalbo, México, 1976.

_____. *La palabra educación*, México: SEP, 1979.

_____. *Conversaciones con Fernando del Paso*. *Memoria y olvido*, México: Centro Nacional de las Artes, 1995.

Secundaria

Bachofen, J.J. *El matriarcado* (Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica). Madrid: Akal, 1987.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.

- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- _____. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Greimas, Algirdas J. *Del sentido II*. Madrid: Gredos, 1989.
- Leal, Luis. *Panorama de la literatura mexicana actual*. Washington: Unión Panamericana, 1968.
- _____. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- Navarro Adalberto, et al. *Jalisco desde la revolución*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1988.
- Poot, Sara. *Un giro espiral*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 3 tomos. México: Siglo XXI, 1995.
- Torri, Julio. *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Pablo Brescia*

PRÁCTICAN UNA TEORÍA

Con sus primeros dos libros, *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), Juan José Arreola dejó una marca clave en el cuento hispanoamericano. Estas fechas son significativas: Jorge Luis Borges sacaría a la luz *Ficciones* en 1945 y *El Aleph* en 1949; Julio Cortázar publicaba *Bestiario* en 1951 y, ya instalado en París, aparecía en México la primera edición de *Final del juego* (1956), como parte de la colección *Los Presentes* que dirigía el mismo Arreola.¹ La contribución del escritor mexicano en el desarrollo y la proyección del género en Hispanoamérica es unánimemente reconocida por críticos, lectores y escritores, entre estos últimos Borges y Cortázar. Los cuentos de Arreola han sido estudiados desde ángulos varios, casi todos temáticos (el absurdo de la existencia, la mirada irónica sobre la modernidad, la conflictiva relación entre el hombre y la mujer, la herencia moral del catolicismo) o intertextuales (las referencias a diversos textos o personajes históricos o literarios, algunas teñidas de un ánimo paródico o incluso satírico). Sin embargo, hay ciertos espacios en la relación en-

* Universidad de Texas en Austin

¹ En ese lapso (1945-1956) el cuento experimenta un auge realmente inigualado en otras etapas de la historia literaria hispanoamericana: Carlos Fuentes, Augusto Monterroso, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez y varios de los más reconocidos escritores de Hispanoamérica publican sus primeros cuentos.

tre Arreola y su género predilecto que permanecen poco transitados. Uno de ellos es la manera de ver el cuento que se desprende de las diversas intervenciones de Arreola. Este trabajo se dedica a examinar algunas aristas del aporte de Arreola al cuento hispanoamericano y las pone en relación entre sí para proyectar una teoría del cuento con base en las diversas prácticas textuales del cuentista mexicano.

¿Cómo aparece Arreola en el campo de las reflexiones sobre el cuento?² De manera atípica y lateral. Por una parte, obliga a poner un paréntesis en la tradición hispanoamericana de cuentistas-críticos que, partiendo de Horacio Quiroga, pasando por Borges, Juan Bosch y Cortázar, y llegando a Ricardo Piglia, han contribuido a la reflexión sobre los de la literatura mexicana (Rulfo, el otro gran renovador de la narrativa, lo acompañaría en esta categoría).³ Su figura se contrapone a la de Alfonso Reyes, Octavio Paz y Carlos Fuentes, entre otros. Por otra parte, su visión de la literatura es siempre interna e “intuicionista”, es decir, funciona con base en la lectura y el quehacer literario (que incluye no sólo la escritura sino también las actividades editoriales, las conferencias y la enseñanza)⁴

² En torno a la amplitud del campo denominado teoría del cuento, pueden consultarse los volúmenes compilados por Lauro Zavala (*Teorías del cuento I, II, III, IV*) y por Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Para un panorama de las dimensiones múltiples de esta área de estudios véase mi artículo “La teoría del cuento desde Hispanoamérica”.

³ En su introducción al *Confabulario definitivo*, Carmen de Mora resalta este hecho y lo relaciona con la poca atención crítica recibida por Arreola: “A diferencia de otros autores contemporáneos, dista de ser un ‘crítico practicante’ en el sentido que le daba T. S. Eliot: ningún ensayo que muestre con claridad las filiaciones literarias, los gustos y preferencias. Si existen declaraciones, casi siempre improvisadas . . .” (16). Justamente, éste es el posible desafío que representa Arreola: desplazar las coordenadas del escritor-crítico hacia la ficción misma.

⁴ En *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*, Sara Poot-Herrera comenta los diferentes papeles que cumplió Arreola en su trayectoria como escritor

y mediante pálpitos y sensaciones sobre diversos textos. Arreola rechaza, en consecuencia, una visión teórica, sistemática o racionalista de la literatura o de los géneros literarios. Por eso, en *Los narradores ante el público* advierte, como lo hace también Cortázar:

“Sigo siendo en literatura un simple aficionado” (29). Y en una entrevista de 1971 comenta: “Me repugna entrar al juego de los juegos, de la técnica, cosa que detesto: pensar racionalmente en órdenes novelísticos o teatrales” (Campbell 48). Las ambiciones de Arreola no son institucionales o de clasificación, es decir, no aspira a formar parte de la institución literaria basada en cánones, premios o géneros. Como dice en un entrevista de 1976:

A mí siempre me molestará que se me considere un cuentista, o un probable novelista, o un novelista fracasado, o esto o aquello, cuando es tan fácil darse cuenta que soy simplemente un artista de poca o mediana estatura, que no soy más que eso, pero eso sí, auténtico (Selva 96).

Una reflexión sobre el cuento desde Arreola plantea, entonces, problemas metodológicos ya que el escritor, aparentemente, no sistematiza sus opciones narrativas ensayísticamente. Sin embargo, los “obstáculos” mencionados en el párrafo anterior deben revisarse. En cuanto a la tradición de escritores-críticos, cabe citar las palabras de Ricardo Piglia en una entrevista:

Si los escritores no escriben muchos libros de crítica, por estar más ocupados en hacer una novela, yo diría que en sus opiniones que pueden espigarse en entrevistas o en escritos de ocasión, se halla un espacio reflexivo que no es fácil de encontrar en las universidades, o en los textos de teoría crítica. Suelen ser opiniones o juicios más útiles y certeros. (Piglia 104).

En este contexto Arreola, fiel a su disposición para la charla, es uno de los escritores hispanoamericanos que más ha utilizado la en-

trevista para opinar sobre su literatura,⁵ la literatura de otros y la Literatura, con mayúsculas. La importancia de los “escritos de ocasión” que menciona Píglia se aplica a Arreola, quien se inicia en la publicación con un artículo periodístico. En *El último juglar: memorias de Juan José Arreola* se transcribe una entrada del diario-epistolario de 1939:

Martes 15 de enero. Hace unas semanas publiqué en *Vigía* [diario de Zapotlán] un artículo que firmé con el seudónimo de Tartufo, para escuchar en este personaje, símbolo de la hipocresía, mi primer engendro periodístico. Lo expresado en este artículo no tiene ningún valor ideológico o literario. Espero que su contenido desconcierte a esa media docena de persignados que dirigen ese periódico, y a sus más fieles lectores. (85-86).⁶

A la publicación esporádica en periódicos se agrega su lectura de otros escritores, plasmada en el prólogo a los *Ensayos escogidos*, de Michel Montaigne (1959); el posfacio a *Personae*, de Ezra Pound (1981) y sus comentarios en *Ramón López Velarde. Una lectura parcial* (1988).⁷ En suma: por medio de entrevistas, “prosa oral”,

⁵ Yulan M. Washburn, en *Juan José Arreola*, indica: “Much of the comment on his work [Arreola’s] comes from Arreola himself, who delights in being interviewed and even sees his torrents of personal reflection as an important dimension of his art: what he calls his ‘oral literature’” (preface).

⁶ Ya desde esta intervención se advierte en Arreola la mirada crítica ante las convenciones sociales de Zapotlán y en especial ante los mecanismos de las instituciones religiosas.

⁷ Estos datos se recaban del artículo de José Luis Martínez, “Juan José Arreola: un apunte”. Martínez añade que los comentarios en el libro sobre Velarde se extiende en *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario* (1998). Arreola comprueba esta vertiente crítica “oculta” al comentar: “Sí me importa reunir lo que escribí sobre Víctor Hugo, Paul Valéry, sobre Miguel de Mointagne, sobre José Guadalupe Posada, sobre José Clemente Orozco. . . toda una serie de circunstancias, hasta las solapas que tuve yo que escribir para el Fondo de Cultura Económica y para otros, atendiendo peticiones de amigos, y ahora te he dicho que lo que más me interesa en cierto modo es el ensayo. . .” (Selva 102-103).

artículos, prólogos y posfacios dispersos, Arreola va construyendo un catálogo de gustos que se traducen en posturas literarias.

Con respecto al establecimiento de una perspectiva para ver el cuento, el género más practicado por el escritor mexicano, puede decirse que Arreola no se inscribe en la teoría del cuento hispanoamericano sino que la escribe. La teoría del cuento arreolesca está en su práctica —es un *hacedor* de la palabra. Los materiales para esta teoría podrían agruparse en dos ejes. Por un lado, su prosa oral, producto, como se ha dicho, de intervenciones dispersas y numerosas entrevistas; allí hay comentarios sobre la literatura en general y el cuento en particular. Por otro, sus cuentos. Sobre este aspecto, la crítica ha clasificado la diversidad cuentística arreolesca de manera más o menos coincidente.⁸ Así, se reconocen cuatro grandes áreas: 1) El cuestionamiento a las convenciones sociales y a la idea de progreso (e.g. “En verdad os digo”, “El guardaguñas”, “El prodigioso miligramo”, “Baby H.P.”); 2) el enfoque en las relaciones con la mujer (e.g. “Eva”, “El faro”, “Pueblerina”, “Parábola del trueque”); 3) la preocupación por cuestiones teológicas y morales (e.g. “El converso”, “Un pacto con el diablo”, “Pablo”, “El silencio de Dios”), y 4) la reflexión sobre el arte, la creación y la enseñanza (e.g. “Parturient Montes”, “El discípulo”, “De balística”, “El lay de Aristóteles”).⁹ Estas categorías son porosas y muchos de los cuentos

⁸ Poot Herrera se ha ocupado en detalle de los “viajes” de los cuentos de Arreola por sus libros, es decir, del constante reacomodamiento de piezas en la obra (33-42).

⁹ Antonio Alatorre divide la obra en tres preocupaciones: la ética (y su variante teológica), la sexual y la estética (citado en Ojeda 10); Ojeda, en la introducción a su *Antología de Juan José Arreola*, prefiere hablar de *Ars poetica*, la comunidad (sobre *La feria* y textos de contenido social), lo mágico (textos que se relacionan con lo fantástico y el realismo mágico), la caverna (textos sobre la mujer y el amor) y la desilusión del bien (textos sobre la religión y la moral); Washburn plantea cuatro secciones: “Being in the world”, “The mischief of woman”, “The suffering God” y “The drama of

pueden incluirse en una u otra (por ejemplo, aquellos que tienen que ver con la mujer muchas veces tienen como trasfondo el dogma católico).

Este trabajo intenta inferir una teoría del cuento teniendo en cuenta especialmente algunos de los relatos del apartado 4). La teoría representa aquí un desafío, puesto que se necesita una verdadera construcción. La pregunta es: ¿cómo se plantea una teoría desde la práctica?

LA PIEDRA DE LA DISCORDIA

Arreola es un “ajedrecista excelente y entusiasta practicante del ping-pong” (Menton, *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica* 428).

Para formular una dirección de lectura de los cuentos de Arreola habría que reparar en una figura que condense su práctica cuentística: como en el ajedrez y el ping-pong, en el cuento Arreola busca un contrincante. En los juegos literarios arreolescos, el enfrentamiento y

being in Zapotlán el grande”. En tanto, Bertie Acker en *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión* marca los temas existencialistas y teológicos, la sociedad, las mujeres, el arte, el libre albedrío, la aventura humana y el realismo mágico; Mora agrupa los textos de Arreola según la crítica social, la nostalgia de la mujer y crítica del matrimonio, el arte y la enseñanza y la religión y la moral y en la introducción a las *Obras* de Arreola, Saúl Yurkiévich privilegia la humana animalidad (sobre Bestiario principalmente), el amor maldito, la cuestión religiosa (en “Más allá de la letra”) y *La feria* (“A mundo plural novela coral”). Finalmente, Adolfo Castañón, en *El reino y su sombra. En torno a Juan José Arreola*, propone tres “cuerdas” centrales: el amor, las mujeres y el matrimonio; las fantasías mecánicas y las sátiras sociales e industriales y las evocaciones de la infancia y de Zapotlán. Arreola dice que sus temas principales son “la convivencia y la imposibilidad del amor. También el aislamiento y la soledad” (Carballo 453).

la duplicidad serán fundamentales y van a conformar un lente desde donde puede observarse el funcionamiento de sus cuentos.

Por en primer lugar cabe hacer una exploración breve de dos aspectos de la obra de Arreola. Por un lado, en este contexto su visión general de la literatura es atendible. Si bien escasa y asistemática, dicha visión es coherente e iluminadora con respecto al género en el que me concentro. Por otro, los pocos comentarios concretos sobre el cuento en sí marcan algunas pautas que Arreola considera relevantes para el género. De este modo, puede extraerse una perspectiva más completa de la relación entre Arreola y el cuento.

En torno a la labor literaria, Arreola experimenta un rechazo de la noción de autoría en favor de una especie de “banco de datos común” para la literatura. En varias ocasiones Arreola se ha referido a los “mil antecedentes” de cualquier frase (*La palabra educación* 151) y a su confabulación con escritores del presente y del pasado “sin pedirles permiso”. Sintetiza esta posición en una entrevista de 1980:

Hay que tener la humildad de renunciar a la propia obra; nací después de tantos escritores, de tantos años de civilización que la propiedad de un texto es relativa, casi inexistente (Peri-Rossi 25).

Esta actitud sugiere una voluntad de diálogo que invoca constantemente la intertextualidad.¹⁰ Este sesgo intertextual atraviesa la cuentística de Arreola. Se explica entonces la sensación de ser espejo o transmisor del discurso que siente el escritor mexicano. Arreola llega al extremo de decir que ha aprendido en los momentos en que su boca “estuvo gobernada por el otro” (“De memoria y olvido” 11). Así, Arreola considera el volumen *Lectura en voz alta*, aquel que

¹⁰ Según Ana Belén Caravaca Hernández en *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*, la poética del cuento de este escritor se basa en un mecanismo de incorporación (de citas, discursos, géneros) fundado en el principio de una intertextualidad premeditada (15-16).

reúne muchos de sus escritores queridos, su arte poética. En primer lugar, postula allí una estética basada en el sonido de la lengua: “Me desentiendo, por lo tanto, de la cronología, de los países y las épocas que señorean habitualmente los manuales de literatura” (9). En segundo lugar, ve este libro como una síntesis: “Contiene las ideas, el estilo y el gusto literario que modelaron mi alma y, por consecuencia, mi literatura” (*El último juglar* 385).

Frente a los diversos diálogos de Arreola con el acervo cultural universal,¹¹ aparece una manera de tratar los textos que define un estilo. Sabemos (entre otros datos, por los testimonios de los escritores que fueron parte de sus famosos talleres literarios en México) que el amor y el cuidado por el lenguaje y la perfección de la frase caracterizan la firma de Arreola. Esto deriva una preocupación fundamental por la forma. Arreola dice: “Toda belleza es formal y, lo confieso, no puedo concebir su persecución sin el respaldo de un amor absoluto a la forma” (*Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola [1920-1947]* contada a Fernando del Paso 136). Pero Arreola no se refiere aquí a artilugios técnicos, sino al trabajo sobre el lenguaje. Como le explica a Emmanuel Carballo en 1965:

El problema del arte consiste en untar el espíritu en la materia. Es decir, es tratar de detener el espíritu en cualquier forma material, porque si éste no se alojara en la materia no existiría el archivo de la humanidad (Carballo 435).

Esta perspectiva proviene de una concepción “materialista” (es decir, el lenguaje como materia con la cual atrapar el “espíritu”) de la literatura. El énfasis en la forma material (síntesis de materia y forma, digamos) resulta en el rasgo de la brevedad característico de los

¹¹ Dos estudios sobre las fuentes intertextuales presentes en *Confabulario* son los de Theda M. Herz (“Las fuentes cultas de la sátira del *Confabulario*”) y Rosa Pellicer (“La con-fabulación de Juan José Arreola”).

textos de Arreola. Por eso, su trabajo con el lenguaje lo lleva a dar con su fórmula personal: la condensación.

Arreola une la idea del misterio poético con la función adjudicada al lector. Aquí nuevamente el protagonista es el lenguaje: en la composición de un texto “se va creando una ambigüedad que nace de la contigüidad, a tal grado que toda frase significa más cuando está bien hecha y ordenada, significa mucho más que la suma de los elementos significantes de cada palabra.” (*La palabra educación* 155). Para Arreola, la sintaxis de la frase es fundamental; el misterio convoca la duplicidad no sólo temática o diegética sino también lingüística. Un texto se escribe pensando que detrás de la palabra hay algo, finalmente indescifrable, a lo que el escritor, según Arreola, se debe aproximar: “El lenguaje aloja categorías del espíritu que no son definibles ni explicables por medio de palabras, pero éstas de alguna manera esclarecen las formas del misterio” (Campbell 40).¹² El momento literario por excelencia para Arreola es el instante de lo inesperado. Detrás de las cosas está *lo otro*, como indica en una entrevista de 1974: “Yo sostengo que eso que parece bello es nomás como una especie de apariencia y que detrás está lo que importa”. Arreola busca concentrar al máximo esta revelación: “El error está en hacer jardines, el error está en hacer árboles, el error está en hacer ramos de flores. Lo maravilloso es hacer una semilla”. ¿Qué función cumple el lector en este proceso? El autor actúa como estímulo para que el lector sea cocreador y sienta “esa felicidad que nos da todo arte verdadero que se despliega en nosotros” (Simpson 42-46). Aquí parece primar la confabulación entre escritor y lector que Edgar Allan Poe proponía para el cuento. Sin embargo, Arreola ubica casi toda la composición del cuento en el lector; el escritor debe actuar

¹² En el postfacio al libro de Pound, Arreola señala: “Lo interesante en la poesía es que, pese a todo pensamiento racional, siempre algo se escapa, y los poetas como Pound quieren capturarlo” (14).

como una especie de gatillo, su tarea es “poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la sugestión adecuada” (Peri Rossi 27). Arreola reclama un lector cómplice y activo para sus textos y esto lo une a las poéticas narrativas que van a revolucionar la literatura hispanoamericana en el periodo señalado.¹³

Estos tres ejes (vocación intertextual; condensación resultante de la belleza formal; el misterio “poético” que hace del lector un coautor) fundamentan la concepción del cuento en Arreola. El escritor mexicano ofrece, además, algunos comentarios específicos sobre el género que iluminan un poco más esta concepción.

En términos generales, Arreola piensa que el cuento es fruto de las experiencias más elementales y que el cuentista opera sobre la realidad y le da un tinte emocional propio (*La palabra educación* 159). ¿Cómo llega la idea de un cuento al puerto arreolesco? Lejos de Poe y más cerca de Cortázar, a Arreola le gusta escribir sin saber exactamente donde va (Simpson 42). El cuento no nace de una imagen ni de una situación sino de un ritmo, la primera noción para tener en cuenta en relación con Arreola y el cuento. En una charla de 1964 explica que los cuentos son “dádivas gratuitas” y prosigue:

Se me plantean como oleajes, ritmos, marca del espíritu. Algo en que me gusta reflexionar porque es una especie de nostalgia de belleza, de forma...

En cuanto consigo una frase verbal puedo decir que escribí un cuento (Espejo 126).

¹³ En la introducción a *Lectura en voz alta*, Arreola dice que los enigmas de nombres y palabras en el libro pueden ser instructivos: “Siempre es bueno promover en los lectores alguna visita provechosa al diccionario y a las enciclopedias” (10). La crítica reconoce la importancia del lector en Arreola: Pool-Irerra lo recuerda frecuentemente en su monografía: Alberto Paredes en *Figuras de la letra* comenta que “el escritor meticuloso y hedonista en su obrar reclama al lector culto y reposado que sepa ser destinatario —pareja y cómplice— de los guiños y la dedicación arreolescos” (24). Castañón va más allá: “El lector es en la obra de Arreola una función sintáctica más como la cláusula y el hipérbaton” (21).

El timbre de esa frase convoca ecos y así se arma el relato.

La primera frase es, entonces, fundamental, como lo marca en una entrevista de 1985: “El buen cuento provoca, incita y cumple con la promesa” (Campos 132). Arreola enfatiza tanto el final como el inicio y ésta sería la segunda noción para tener en cuenta. Dentro de la historia de la teoría del cuento esto marca una modificación en la aproximación a los rasgos formales del género que, después de Poe (quien también consideraba el principio como pieza realmente importante), siempre enfatizaron la primacía del final. Inicios como todas las personas interesadas en que el camello pase por el ojo de la aguja, deben escribir su nombre en la lista de patrocinadores del experimento Nicklaus (“En verdad os digo” 13); “*Lunes*. Sigue la persecución sistemática de ese desconocido” (“Autrui” 48) o “Él la perseguía a través de la biblioteca entre mesas, sillas y facistoles” (“Eva” 212) comprueban la estética arreolesca. En Arreola, en el comienzo —y a veces en el título— definitivamente está el final.

Una tercera noción a la que Arreola se refiere brevemente es la necesaria circularidad del cuento: “Debe ser un objeto orbicular como el buen soneto. Tiene la obligación de ser redondo, o no es cuento. Y dentro de eso se valen todos los artificios” (Campos 132). Esta idea de la circularidad ha sido frecuentada por críticos y escritores con respecto al género. Con respecto a Arreola, parecería estar relacionada con la idea de perfección y forma acabada que trabaja en su literatura.¹⁴

¹⁴ La última noción sobre el cuento que se desprende de los comentarios de Arreola es el énfasis (paulatino) en la no-historia. Sentencia: “Soy de lo menos argumentista” (Espejo 127). Arreola parece equiparar el contar una historia con una serie de técnicas narrativas en las que no está interesado. Así, reconoce que su obra cuentística suele ser rebelde con respecto al canon: al hablar sobre “Un pacto con el diablo” indica: “Tal vez sea, entre los míos, el que se aparta en menor medida del patrón tradicional” (Carballo 440). Para 1971 confiesa: “Estoy harto de haber intentado contar cuentos y narrar historias”. En 1985 dice: “He renunciado cada vez más al cuento” (Campos 133).

Estos elementos (el ritmo, el inicio y la circularidad) son algunas de las piezas del rompecabezas para armar una teoría del cuento arreolesca. No obstante, de ellos es difícil derivarla. Pero si se piensa en las estrategias de cuentistas que están produciendo en el mismo momento que Arreola (tengo en mente específicamente las propuestas teóricas de Borges y Cortázar sobre el cuento), la teoría del cuento en Arreola podría plantearse a partir de una estructura doble —presente con frecuencia en sus relatos— que sería rasgo definidor en la cuentística hispanoamericana de esos años.¹⁵

Si se recorren las áreas en las que se divide la cuentística de Arreola, puede observarse que este rasgo define la estructura de los cuentos. Por ejemplo, en el caso de los cuentos agrupados en torno a la crítica de las convenciones sociales y de la idea del progreso, “Hizo el bien mientras vivió” se maneja con dos relaciones: la que sostienen el protagonista y la viuda Virginia, aceptada con beneplácito por el pueblo, y la que comienzan a entablar el escritor del diario y María, la muchacha que trabaja para él. Esta segunda relación, desaprobada por la sociedad, se teje alrededor de un secreto (el embarazo de María) que se va revelando poco a poco. Es decir, el texto funciona a partir de dos nociones enfrentadas del “bien”: la moral individual y compasiva vs. la moral pueblerina. En este mismo sector, “En verdad os digo” trabaja con la duplicidad en varios niveles; uno de ellos sería la intertextualidad con la sentencia bíblica: “Es más fácil a un camello pasar por el ojo de una aguja que a un rico entrar en el reino de los cielos”. Aquí interesa el hecho de que se plantea un problema (cómo pasar, *literalmente*, un camello por el ojo de una aguja) cuya solución

¹⁵ La idea de una doble historia como uno de los rasgos más importantes del cuento como género literario pertenece a Ricardo Piglia, quien la enuncia en sus “Tesis sobre el cuento”, parte de *Crítica y ficción*. Esta perspectiva es útil para estudiar el desarrollo del cuento hispanoamericano entre 1940 y 1960, por ejemplo.

es doble: o bien el experimento triunfa y los ricos entran a los cielos, o bien el proyecto fracasa y los ricos, ahora pobres luego de tamaña inversión, también entrarán fácilmente.

Tómense como ejemplo dos cuentos que tienen que ver con la relación entre la mujer y el hombre. “Eva” pone en escena la idea del “uno en dos” que tanto obsesiona a Arreola.¹⁶ El relato narra, en una historia, la persecución exitosa del hombre hacia la mujer por motivos exclusivamente sexuales. Sin embargo, los argumentos usados por “Él”, llenos de citas bibliográficas, delatan otra historia en la que la mujer en realidad estaría aceptando una parte de su ser primigenio al recibir al hombre. Otra variante en esta categoría es el triángulo amoroso, tópico favorito de Arreola que se configura en “El rinoceronte”. Aquí las dos historias se plantean en contrapunto de relaciones pasadas y presentes: el pasado de “lucha” entre el juez Joshua McBride y su primera esposa, y el presente de la relación entre el juez y su segunda esposa, que “sabe el secreto que ayuda a vencer a los rinocerontes” (18).¹⁷ Esta domesticación es “observada” por la primera mujer a través de los informes que recibe, estableciéndose una nueva dicotomía (narradora vs. pareja) que se relaciona con el epígrafe de *Confabulario* de Carlos Pellicer: “...mudo espío, mientras alguien voraz a mí me observa”.

En el tercer sector de la cuentística de Arreola, el que tiene que ver con asuntos religiosos y morales, la idea del contrincante aparece en “El converso” y en “Pablo”. En ambos casos el desacuerdo enfrenta al protagonista (un fraile en tiempos de la Inquisición y un empleado de

¹⁶ Siguiendo a Otto Weininger (a quien Arreola le dedica un relato, “Homenaje a Otto Weininger”, en *Confabulario total*). Arreola dice: “Creo, por ejemplo, en una soledad radical que brota de la separación primaria de ese ser platónico que contenía, en una sola masa biológica, al hombre y a la mujer” (Carballo 444).

¹⁷ Cito por la edición del Fondo de Cultura Económica de 1955 (número 2 de la serie Letras Mexicanas) *Confabulario y Varia Invención* (1951-1955).

banco, arquetipo del insignificante hombre moderno) con Dios. La relación con el dogma religioso es siempre conflictiva. En el primer relato, se cuenta la historia de un cura que convierte hasta los habitantes del infierno, dada su inmensa creencia en la redención. Al mismo tiempo, se cuenta la historia del castigo divino y la renuncia a una versión individual de la fe. En el segundo texto, una historia establece el contacto místico entre el protagonista y la divinidad que resulta una suerte de encarnación; la segunda historia relata la renuncia de Pablo (¿suicidio humano o, más bien, asesinato divino?) a esa posibilidad mística.

EL SABER Y EL ARTE DEL CUENTO O EL CUENTO DEL SABER Y EL ARTE

Aquí interesa aproximarse con más detenimiento a la parte de la cuentística de Arreola relacionada con el arte y la enseñanza, fundamental para comprender su visión literaria. “De balística” y “El discípulo” ejemplifican, de diversas maneras, las variantes que puede asumir la duplicidad con la que Arreola construye sus cuentos, y a través de la cual concibe al género.

“De balística” es uno de los relatos que plantea una relación crucial en la vida y obra de Arreola: el contrapunto acerca del arte o el conocimiento entre discípulo (joven) y maestro (viejo). El escenario es Numancia y el tiempo es más o menos contemporáneo a la escritura del cuento. Las dos historias se articulan a través de las palabras de los personajes y están estructuradas con base en un contrapunto dialógico sobre el uso de las máquinas de guerra durante la toma de esa ciudad.

Por un lado, está el estudiante que llega recomendado desde Minnesota por el profesor Burns. Su trabajo de investigación sobre balística romana lo obliga a viajar al “lugar de los hechos” para consultar a una de sus autoridades máximas en este campo, el ar-

queólogo, que es la otra voz del relato. El estudiante se dirige directamente hacia su objetivo; la información que pueda proporcionar su interlocutor es urgentemente valiosa ya que, le recuerda al profesor, “a mi regreso debo preparar una tesis profesional de doscientas cuartillas sobre balística romana, y hacer algunas conferencias” (106). El apuro del estudiante y su intención de “ir al grano” quedan manifiestos en el inicio. Ante las palabras elegíacas iniciales de su interlocutor, le espeta: “Déjese ya de frases y dígame qué, cómo y a cuál distancia disparaban las balistas” (104). Frente a este requerimiento de exactitud, la respuesta es lapidaria: “Pide usted un imposible” (104). Lo que hace el profesor, desde su posición de experto, es presentar la historia de la balística como un conjunto de fracasos, equivocaciones y falsedades. Por un lado, desautoriza el conocimiento adquirido por el estudiante. Un ejemplo es cuando trata a Marco Vitruvio Politrón, una de las glorias de la disciplina, como “célebre amateur”. Ante el escándalo del estudiante frente a lo que él considera un grave desacato, el profesor sentencia: “A cada paso se dará cuenta de que Vitruvio está hablando de cosas que no entiende” (105).¹⁸ Por otro lado, desarma a la Historia de la balística en historias, anécdotas de tinte poético. Relata la toma de Segida por el cónsul Nobílior en 153 gracias a la amenaza de la balista (la ciudad se rinde antes de que se dispare la catapulta,) o la heroica muerte de un pastor en el pie de una balista a manos (¿jalas?) de unos gajos.¹⁹ Ante la desesperación del discípulo, quien ve desmoronarse su proyecto, el

¹⁸ Como contrapartida, el profesor afirma su saber. En un momento de la conversación, hace gala de los diferentes nombres que reciben las armas que estudia esta disciplina: balista, catapulta, fundibula, doribola, palintona, pertóbola, listóbola, pedrera, onagro, monancona, polibola, acrobalista, quirobalista, toxobalista, neurobalista. Más adelante explica sus funciones (107, 110).

¹⁹ La inminencia de un hecho que no se produce, diría Borges.

profesor le da consejos atípicos para que complete su tesis: “Sea pintoresco”, “sea poético”, “sea imponente”, “sea pertinaz” (112-113). Para poner punto final a su enseñanza, el profesor recoge una piedra del suelo y le dice al estudiante que la lleve a Minnesota como “un valioso proyectil de la época romana” (114). Éste duda, pero finalmente estrecha la piedra contra su pecho.²⁰

El cuento se inicia con dos epígrafes en latín, uno de Julio César y otro de Apiano.²¹ Las primeras líneas marcan el rasgo intertextual, ya que parafrasean los primeros versos de la “Canción a las ruinas de Itálica”, de Rodrigo Caro. Arreola también usó un libro de José Almirante (a quien cita en el cuento) para informarse sobre balística (Beneyto 22). Hay, además, un fenómeno de intra o autotextualidad, ya que el comienzo de este cuento es idéntico (salvo que el primer párrafo se divide en dos) al de “Elegía”, breve texto integrado a “Prosodia” en 1952:

Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílior. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña Redonda. De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio (104).²²

El lenguaje del cuento, en tanto, se mueve en el vaivén lúdico entre preguntas y respuestas formuladas desde dos discursos diferentes; el

²⁰ Ante la repetida pregunta, “¿pero está usted seguro de que esta piedra es un proyectil romano?”, el profesor, exasperado, contesta: “Tan seguro estoy de que lo es, que si usted, en vez de venir ahora, anticipa unos dos mil años su viaje a Numancia, esta piedra, disparada por uno de los artilleros de Escipión, le habría aplastado la cabeza” (114).

²¹ Pellicer relaciona los epígrafes con el cuento: el primero menciona la catapulta; el segundo el lugar de los hechos (549).

²² Tanto Poot-Herrera (439) como Pellicer (543) señalan estos datos. Ambas citan, además, los versos de Caro: “Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora / campos de soledad, mustio collado / fueron un tiempo Itálica famosa”.

cuidado por la forma se intensifica en la condensación del momento final, único instante donde aparece la voz del narrador:

- El sol se había puesto ya sobre el árido paisaje numantino. En el cauce seco del Merdancho, brillaba una nostalgia de río. Los serafines del Ángelus volaban a lo lejos, sobre invisibles aldeas. Y maestro y discípulo se quedaron inmóviles, eternizados por un instantáneo recogimiento, como dos bloques erráticos bajo el crepúsculo grisáceo (115).

Arreola afirma sobre ese final: “Creo que he llegado de la manera más directa a la poesía” (Carballo 452).²³ En cuanto a la idea del misterio y la revelación, ésta recorre todo el cuento ante la imposibilidad de saber con certeza la historia de la balística; hacia el final se acentúa este efecto mediante la entrega de la roca por parte del profesor, que significa el consuelo de tontos para el alumno y el triunfo irónico de la autoridad del profesor.

Con respecto a los elementos más técnicos que Arreola postula para el cuento, ya se indicó que el inicio de “De balística” es fundamental para establecer el tema, el tono y el ambiente del relato. El mismo tono poético que describe el escenario de la acción aparece en el final y remarca la idea de circularidad del cuento: la “colina cargada de silencio” del inicio se corresponde con el “instantáneo recogimiento” del final. Los ritmos que actúan en el relato son dos: el logrado con el contrapunto de voces (humorístico) y el que aparece en el inicio y el final ya señalados (poético).

Con la entrega de la roca y el instante de eternización momentánea bajo el crepúsculo de Numancia, las dos historias se unen para luego desaparecer “como dos bloques erráticos”. La crítica ha visto bien en este relato un cuestionamiento a cierto estereotipo del profesor nor-

²³ Sin embargo este tono poético contrasta con la ironía y el sarcasmo del diálogo precedente.

teamericano, una metáfora del valor del arte en la vida y un énfasis en la vocación didáctica de Arreola, entre otras cosas.²⁴ Pero, más allá de la diversidad interpretativa posible, hay que destacar que el cuento plantea una doble estructura en un nivel que se proyecta más allá de las historias de los personajes. El mismo Arreola ofrece la clave cuando dice que la catapulta “es el símbolo del saber” (Beneyto 22).

Los personajes representan dos tipos de saberes en fricción: el académico vs. el poético. La arrogancia del doctorando estadounidense en el inicio va dando paso a preguntas que sólo sirven de “catapultas” para las historias del profesor. En el estudiante triunfa la premisa utilitaria que subyace bajo un saber no interesado en la verdad. No le preocupa la veracidad de los últimos datos que recaba para su tesis sino el cumplimiento de un objetivo; su pregunta, “¿tendré éxito con eso?”, se repite cinco veces en la última parte del relato. En tanto, el profesor se ocupa de desarmar la autoridad de la escritura y de los saberes académicos que aparecen, al igual que las pseudobalistas de Justo Lipsio y Andrea Palladio, como “puras invenciones sobre papel, carentes en absoluto de realidad” (106). Se trata de “desarqueologizar” el saber. La revisión de teorías y testimonios no conducen a nada; sólo quedan las historias que el profesor quiere contar: “poéticas” y “bonitas”, y con un toque más auténtico.

²⁴ En su artículo, “Juan José Arreola y el cuento del siglo XX”. Scymour Menton relaciona “De balística” con la caricaturización que se hace de los norteamericanos en “Asalto al tren”, de Rafael F. Muñoz, y “Así se habla español”, de Alfonso García Muñoz (102). Acker dice que al discípulo no le importan ni los hechos ni la poesía y que con esta figura Arreola sugiere que el arte nace del olvido del interés propio (89). Mora relaciona a Arreola con la tradición didáctica mexicana encabezada por José Joaquín Fernández de Lizardi (41).

La oralidad, en su capacidad de contar y perpetuar las historias para la tradición, se impone a la letra.²⁵ Para demostrar que el saber nunca es dado sino que se construye, el maestro “crea” el conocimiento: levanta una roca que, para la tesis del estudiante, será un proyectil de la época romana.²⁶ La tensión entre los saberes no se resuelve, aunque el académico queda definitivamente desprestigiado y, además, se alude a que desde el saber poético (en este caso, contar historias) se vislumbra la verdad.²⁷ Ésta es una de las variantes que adopta la teoría del cuento a partir de la discordia en Arreola.

“El discípulo” vuelve a colocar la relación maestro-discípulo en el centro del relato. Esta vez es en el ámbito del arte renacentista florentino, y Arreola utiliza las máscaras de personajes históricos: Leonardo da Vinci como el maestro; Andrés Salaino y Giovanni Antonio Boltraffio, el narrador del cuento, como los discípulos.²⁸ El

²⁵ En un momento del diálogo, el alumno dice: “Veo tiene usted sus anécdotas perfectamente memorizadas. La repetición ha sido literal”. Sin embargo, el maestro lo corrige ya que había cambiado “catapulta” por “balista” para una mayor comprensión de su oyente (108).

²⁶ En *Poética del cuento hispanoamericano*, Edelweis Serra *et al* comentan: “El texto no hace irrisión de la historiografía sino de su mitificación, del carácter intangible que la cultura asigna a la palabra escrita, a la autoridad incontestable del documento. No propone en cambio ninguna autoridad alternativa. Ninguna voz está más cerca de la verdad que otra, y menos que cualquiera, aquella que se atribuye una versión definitiva de la realidad histórica, que es, en suma, sólo parcialmente distinguible de la especulación o de la fantasía” (108).

²⁷ Arreola dice que el toque misterioso del cuento está en la sugerencia del profesor: “Le está aconsejando que no tiene objeto que se ponga a escribir su tesis doctoral de doscientas cuartillas sobre balística romana: su destino es otro, y el estudiante con tristeza lo reconoce” (Carballo 464).

²⁸ Según Serra *et al*, la historia le sirve a Arreola como pre-texto: Muchos de sus personajes “proceden de datos biográficos fidedignos pero crecen a contrapelo de los mismos” (107). Poot-Herrera ofrece el dato sobre Boltraffio (47):

triángulo se hace presente para plantear, desde la perspectiva del narrador, una doble historia de “dos contra uno”, recurrente en la cuentística de Arreola.

Las historias se articulan en la dinámica de esa relación. El maestro, en primer lugar, pone a prueba a sus dos alumnos ya que los hace dibujarse el uno al otro. El narrador retrata a Salaino con la hermosa gorra que el maestro había comprado para él: “Dominado mi resentimiento, dibujé una cabeza de Salaino, lo mejor que ha salido de mi mano”. Salaino lo retrata, en cambio, con el “ridículo bonete” que su maestro le había regalado y “con el aire de un campesino recién llegado de San Sepolcro”. Allí se vislumbra la tensión entre dos historias. Por un lado, el maestro aprueba el dibujo de Salaino (que comparte su misma concepción de la belleza).²⁹ “Salaino sabe reírse y no ha caído en la trampa”. Pero, cuando le llega el turno a Boltraffio, sentencia: “Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagarás. No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas. Traedme un cartón. Os enseñaré cómo se destruye la belleza” (34). Comienza a dibujar lo que primero se adivina como un rostro difuso de mujer; para el maestro, allí está la belleza. Cuando acaba con el retrato, la imagen de Gioia, amor de Boltraffio, aparece ante sus ojos. Mientras el narrador contempla “aquel rostro espléndido y sin secretos”, su maestro anuncia: “Hemos acabado con la belleza”. Acto seguido, rompe el dibujo y lo arroja a la chimenea. Riéndose, le dice a su alumno: “¡Anda, pronto, salva a tu señora del fuego!” Y le pone las manos en la chimenea. La lección está completa: es la historia de la humillación (con flagelo físico incluido) frente a la sabiduría. Las manos del aprendiz se describen ahora como ineptas. El contrapunto entre las historias se da justamente con la “resistencia” del discípulo, quien llora silenciosamente con sus manos escaldadas pero afirma:

²⁹ Acker informa que Da Vinci “retocó a tal grado algunas de las obras de Salaino que acabaron siendo atribuidas al maestro” (102).

“Sigo creyendo en la belleza” (35). Para él, la belleza se halla en Gioia y en el mundo: “La belleza está en torno a mí y llueve oro y azul sobre Florencia”. Mientras sigue caminando ve que “el panorama de Florencia se oscurece lentamente, como un dibujo sobre el cual se acumulan demasiadas líneas”. Se da cuenta entonces que él mismo puede ser una creación de su maestro: “Echo a correr temeroso de disolverme en el crepúsculo” (36). Su única seguridad es su destino de olvido entre los hombres. Ésta es la historia de un fracaso.

Ya se ha indicado que este cuento tiene una relación con personajes históricos; tal vez Arreola recrea un momento en la vida de ellos. Intratextualmente, hay un puente de unión entre este relato y “El lay de Aristóteles”, texto que fabula un enfrentamiento entre las meditaciones filosóficas del griego y la danza sensual de la musa Armonía. Al no poder alcanzar a la mujer alada, Aristóteles, humillado, intenta destruir a la Armonía escribiendo un tratado sobre ella. De cualquier modo, la musa triunfa cuando Aristóteles se da cuenta que, sobre los versos de su tratado, “cabalga la Armonía” (67). El enfrentamiento allí se da entre la belleza y la filosofía. Ambos relatos, además, reactivan formas tradicionales del cuento: el ejemplo en el caso del “El discípulo”; el lay medieval en el otro caso. El lenguaje de “El discípulo”, en tanto, hace explícita la estética de la brevedad en Arreola: “No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas”. El comienzo logra una poética imagen rica en detalles: “De raso negro, bordeada de armiño y con gruesos alamares de plata y de ébano, la gorra de Andrés Salaino es la más hermosa que he visto” (34). Y el final logra equiparar el estado de ánimo del discípulo con la atmósfera que lo rodea: el Campanille “recorta en el cielo su perfil sombrío”; el cielo florentino oscurece; las calles son “cada vez más sombrías” (36). El misterio del relato se conserva sobre todo a partir de esa inefabilidad en la concepción de la belleza que encarna la posición del maestro.

Acerca de los elementos que Arreola subraya para el cuento, se ha visto que el inicio marca el enfrentamiento entre los discípulos e introduce la idea de la belleza por medio del enfoque en la gorra de Salaino. Esa misma frase inicial instauro, además, el ritmo verbal del relato, que va a alternar en oraciones breves presente, pasado y futuro. El cuento empieza y termina con imágenes que no tienen relación obvia (pero sí directa) con el conflicto principal; ambos extremos consolidan la circularidad y la autonomía del cuento.

La imagen final abandona al discípulo en sus sombrías reflexiones. Aunque la historia de la humillación ya ha pasado, reaparece: “En las últimas nubes creo distinguir la sonrisa fría y desencantada del maestro, que hiela mi corazón” (36). Las dos historias están unidas en ese contrapunto. La crítica ha leído este cuento desde un plano simbólico como una búsqueda fracasada de la inmortalidad; como la filosofía del arte de Arreola, como una síntesis de su drama frente al arte y como una especie de lección didáctica.³⁰ Nuevamente, hay que acercarse a la matriz de la discordia que utiliza Arreola en sus cuentos.

“El discípulo” es un examen descarnado de la relación maestro-discípulo y una suerte de tratado de estética que contrapone dos posturas frente al arte. La visión de un aprendizaje plácido en el que el maestro respeta a sus alumnos por igual e instauro un diálogo socrático “que discurre dentro de la cordialidad y el entusiasmo” (*Lu*

³⁰ Acker piensa que el discípulo fracasa porque no puede captar en el lienzo la belleza que siente en su corazón (103); Washburn encuentra la clave de este relato en la oposición arte/vida que deriva en esa fascinación por la perfección de la forma característica de Arreola (68); José Ortega, en “Ética y estética en algunos cuentos de *Confabulario*”, indica que el problema del lenguaje artístico se plantea no como dificultad técnica (la tesis burguesa) sino más bien estética (58); Mora entiende al cuento como la puesta en escena del divorcio entre la captación de la belleza y su plasmación en la obra de arte (40).

palabra educación 140) se convierte en este texto en competencia cruel, favoritismos abiertos, humillaciones repetidas y fracasos incipientes.³¹ La relación entre maestro y aprendiz es siempre asimétrica en Arreola (e.g. “Una mujer amaestrada”). La competencia puede entenderse de varias maneras: competencia entre los dos discípulos (Salaino/Boltraffio) frente al juicio del maestro; competencia entre concepciones diferentes de la belleza (el maestro/Boltraffio); y, podría especularse, competencia entre dos personajes masculinos (el maestro/Boltraffio) por un personaje femenino (Gioia), o de un personaje masculino y uno femenino (el maestro/Gioia) por el afecto de un personaje masculino (Boltraffio). De cualquier modo, las dos historias están encerradas en las acciones y pensamientos de los dos personajes principales.

El cuento nunca sintetiza estos conflictos: los problematiza y proyecta hacia un ámbito más abstracto, también doble. Por un lado, el debate entre presentación y representación en el acto creativo. El rostro entero que dibuja el maestro, carente de contorno, es la belleza para él; es decir, la belleza se logra por la sugerencia y la alusión.³² Una vez que se concreta y completa el rostro, ahora “sin secretos”, la belleza se destruye porque no puede competir con la realidad.³³ Arreola mismo parece aliarse con el maestro cuando comenta: “La belleza existe solamente aludida, y buscamos afanosamente el reposo de la armonía” (*La palabra educación* 148). La visión del discípulo es otra: la belleza está en el mundo y no pueden “sobrar líneas” si se

³¹ Como se ha visto, también hay poco de diálogo socrático en “De balística”.

³² Poot-Herrera propone caracterizar toda la obra de Arreola a partir de una “poética de la sugerencia” que convoca múltiples significados e invita al lector a participar en el juego propuesto (221-23); Menton dice “El discípulo” contiene la estética de Arreola: “La verdadera belleza consiste en sugerir la belleza” (108).

³³ Ortega dice que el maestro defiende la función irracionalista del arte (58).

está intentando representarlo. En el instante en que las manos ingresan en el fuego, se han borrado los límites entre el arte y la realidad: Gioia *es* ese retrato. El otro sector del debate es la contraposición entre arte y realidad, una de las agonías de Arreola como escritor. Por eso, Arreola también simpatiza con la visión del discípulo que rescata la belleza de la realidad y entiende el fracaso inherente en todo acto creador, cuya forma nunca podrá capturar la vitalidad de la existencia (esto explica que Arreola insista en hablar de formas vivas). No obstante, el necesario distanciamiento del arte, su condición mediatizada, es lo que provoca la angustia y la tensión que en este texto aparece como una de las variantes de la cuentística de Arreola.³⁴

El recorrido por estos dos cuentos muestra cómo opera un cierto modo de ver el cuento en Arreola. El sello arreolesco es postular una manera de ver el género con base en un elemento de discordia. En una entrevista, vuelve a afirmar que “la obra de arte auténtica es una dicotomía, una polaridad”; esta visión redundante en un modo de contar “que es la alusión al misterio, a lo más profundo que hay en nosotros, al elemento de discordia” (Simpson 46). Como en todo buen juego deportivo (el ajedrez, el ping-pong, el fútbol, todas actividades frecuentadas de una otra manera por el narrador mexicano) hay en los cuentos de Arreola una amable discordia. Este enfrentamiento (heroico, banal, risueño, patético) rige la duplicidad tensa del cuento.

³⁴Arreola se define como un artista “menor” y “escaso”. Su rigor y su búsqueda de la perfección y lo absoluto lo ha llevado a “castigar” sus textos en extremo: “Este afán me ha arrebatado muchas páginas: textos que tenían veinte o diez cuartillas llegaron a tener tres y una” (Carballo 443). Wahsburn apunta que esta brevedad se explica por el conflicto entre vida y arte que define su obra. Las bellezas del arte y de la vida son diferentes: “both orders attract him, but in his view they cannot be combined” (69).

- Acker, Bertie. *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*. Madrid: Playor, 1984.
- Arreola, Juan José. *Confabulario y Varia Invención (1951-1955)*. Letras Mexicanas 2. México: FCE, 1955.
- _____. "De memoria y olvido". 1966. *Obras de Juan José Arreola. Confabulario*. México: Joaquín Mortiz, 1971. 7-11.
- _____. selecc. e introd. *Lectura en voz alta*. 1968. 5a. ed. México: Porrúa, 1972.
- _____. *Los narradores ante el público*. México: Joaquín Mortiz, 1966. 29-48.
- _____. *La palabra educación*. Ed. Jorge Arturo Ojedá. 1973. México: Grijalbo, 1977.
- _____. Posfacio. Ezra Pound. *Personae*. México: Domés, 1981. [Biblioteca de México 45-46 (1998): 13-14].
- _____. Prólogo. Montaigne. *Ensayos escogidos*. México: UNAM, 1959.
- _____. *Ramón López Velarde. Una lectura parcial*. México: Fondo Cultural Bancen, 1988.
- _____. *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*. México: Alfaguara, 1998.
- Arreola, Orso. *El último juglar: memorias de Juan José Arreola*. México: Diana, 1998.
- Brescia, Pablo A. J. "La teoría del cuento desde Hispanoamérica." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Vol. 3: *Hispanoamericana: Lingüística. Teoría Literaria*. Madrid: AIH; Castalia; Fundación Duques de Soria, 1999. 601-605.
- Campbell, Federico. *Conversaciones con escritores*. México: SEP-/Setentas, 1972.

- Campos, Marco Antonio. *De viva voz (entrevistas con escritores)*. México: Premià, 1986. 127-137.
- Caravaca, Ana Belén. *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*. Valencia: Tirant lo Blanch Libros, 1998.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. 1965. 4a. ed. aum. México: Porrúa, 1994.
- Castañón, Adolfo. *El reino y su sombra: en torno a Juan José Arreola*. México: Ediciones del Ermitaño, 1999.
- Espejo, Beatriz. *Palabra de honor*. Tabasco: Instituto de Cultura de Tabasco, 1990. 113-128. [Entrevista de 1964 con Juan José Arreola].
- Herz, Theda M. "Las fuentes cultas de la sátira del *Confabulario*". *Hispanófila* 72 (1981): 31-49.
- Martínez, José Luis. "Juan José Arreola: un apunte". *Biblioteca de México* 45-46 (1998): 7-11.
- Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*. 1964. 4a. ed. México: FCE, 1991.
- _____. "Juan José Arreola y el cuento del siglo XX". 1959. *Narrativa Mexicana* (Desde Los de abajo hasta Noticias del imperio). Tlaxcala: UAT, 1991. 99-120.
- Mora, Carmen de, estudio introductorio. *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Ojeda, Jorge Arturo. "La lucha con el ángel: siete libros de Juan José Arreola". *Antología de Juan José Arreola*. México: Oasis, 1969. 9-128.
- Ortega, José. "Ética y estética en algunos cuentos de *Confabulario*". *Sin Nombre* 13.3 (1983): 52-29.
- Pacheco Carlos y Luis Barrera Linares, comps. *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 1993. 2a. ed. rev. y aum. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1997.

- Paredes, Alberto. *Figuras de la letra*. México: UNAM, 1990. 23-26.
- Pellicer, Rosa. "La con-fabulación de Juan José Arreola". *Revista Iberoamericana* 58.159 (1992): 539-55.
- Peri-Rossi, Cristina. "Yo, señores, soy de Zapotlán el grande": entrevista con Juan José Arreola". *Quimera* 1 (1980): 23-27.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. 1986. Buenos Aires: Siglo Veinte; Universidad Nacional del Litoral, 1993.
- _____. *Cuentos con dos rostros*. Seleccionado y entrevista Marco Antonio Campos. México: UNAM, 1992.
- Poot Herrera. *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: U de Guadalajara, 1992.
- Selva, Mauricio de la. "Autovivisección de Juan José Arreola". *Cuadernos Americanos* 171.4 (1970): 69-118.
- Serra, Edelweis, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. *Poética del cuento hispanoamericano*. Rosario: U Nacional de Rosario, 1994. 105-110.
- Simpson, Máximo. "Juan José Arreola: 'Sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa'". *Crisis* 2.18 (1974): 40-47.
- Washburn, Yulan M. *Juan José Arreola*. Boston: Twayne, 1983.
- Yurkiévich, Saúl. "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa". Juan José Arreola. *Obras*. México: FCE, 1995. 7-43.
- Zavala, Lauro, ed. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM; UAM-Xochimilco, 1993.
- _____, ed. *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*. México: UNAM, 1995.
- _____, ed. *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad*. México: UNAM, 1996.
- _____, ed. *Teorías del cuento IV: Cuentos sobre el cuento*. México: UNAM, 1998.

LA POESÍA Y EL PRESTIGITADOR

Juan José Arreola empezó escribiendo poesía, pero como en los casos de Joyce, Lowry o Cortázar, como en tantos otros, la poesía en su obra se halla más en su prosa que en sus poemas en verso. Sobre eso, sobre las relaciones que hay en su obra de ficción con la poesía (instantes poéticos, fuentes, paráfrasis, aproximaciones, referencias cruzadas) y con los poetas, históricos y de su pueblo, se centra este trabajo.

En uno de sus fragmentos Novalis afirmaba que el poeta era un mago; el adolescente Rimbaud (lo dijo en la más famosa de sus cartas) anheló ser un vidente; en su “Arte Poética” Huidobro concluyó que el poeta era un pequeño dios. De una u otra forma, los tres buscaron decir que el poeta crea el objeto verbal pero algo más allá de él lo empuja o lo ayuda a modelarlo.

La poesía tiene un mundo de imágenes del mundo y crea un mundo de imágenes que crea otro mundo. “Poesía es verdad”, decía Novalis. Es decir, la poesía al transformar el orbe exterior y el orbe interior volviéndolos ficticios, los hace, paradójicamente, verdaderos, y a veces, más verdaderos que los vistos en el mundo real.

* Poeta, traductor y ensayista, Universidad Nacional Autónoma de México.

Desde siempre Arreola me ha dado la imagen del prestidigitador: sus breves textos parecen sacados, con arte o habilidad, de la chistera o por debajo de la manga o del cuadro invisible de un muro o de los juegos del aire. El ilusionista que engaña de principio al público, el cual ignora dónde comienza la ilusión, la alucinación o el detalle auténtico. Sin embargo, cuando se va despojando el texto del ropaje ilusorio se encuentra, no pocas veces, con un cuerpo y un alma dilacerados. Las llagas son singularmente visibles en dos libros magistrales: *Cantos de mal dolor* y *Prosodia*. Juego, sorpresa, ilusiones, pero también dolor, melancolía y desencanto.

Para quien haya conocido y leído a Arreola no deja de sorprender la contradicción detonante de su facundia y la parvedad de su obra escrita, pero en una como en otra hallamos una exactitud de hechizo. Da la impresión de que en ambas buscó a la vez la palabra bella y la palabra justa, *le mot beau et le mot juste*. El escenario de su facundia lo fue trasladando a diversos lugares del mundo y muchos tuvimos el privilegio de oírlo con asombro continuo como si oyéramos la música de un poema. La poesía se halla en su habla diaria y en las páginas de sus libros.

Pero la palabra oral parece estar —está— en buena parte de su misma obra escrita. Como se sabe, él empezó *dictando*. En una entrevista que le hice en 1985, decía: “Lo primero que redacté fueron versos, y antes de redactarlos los dicté a mi hermano mayor” (*De viva voz*). Y lo siguió haciendo. Por poner un caso, las perturbadoras páginas de *Bestiario* las dijo, palabra por palabra, al joven José Emilio Pacheco en los años cincuenta. Admirablemente, esas páginas apenas fueron corregidas. Como si la página escrita en la mente de Arreola pasara a la página de los cuadernos que redactaba Pacheco. No en balde a Arreola le gustó mucho hablar en *voz alta*. Dos ejemplos: al promediar los años cincuenta fue el entusiasta animador del espectáculo *Poesía en voz alta* y una antología que hizo de textos

narrativos a través de la historia, pensada para ser leída principalmente por niños, la tituló *Lectura en voz alta*. O para no dejar ninguna duda: en la introducción a este libro Arreola dijo que anhelaba que fuera “leído en voz alta, sobre todo por los niños que desarrollan su ser en nuestra habla”. Los textos, añade después, deben leerse con distintas entonaciones y voces.

¿Pero hasta dónde Arreola quiso en verdad escribir poesía en sus textos en prosa? ¿Por qué en su obra hay tal abundancia de instantes poéticos? Según él, fue de modo involuntario. En la entrevista antedicha explicaba:

Dentro de las limitaciones de la prosa brotó de pronto la poesía. Cuando uno se pone verdaderamente humilde y escribe en prosa, de buenas a primeras surgen relámpagos intensos. Ahora me doy cuenta, como lector, sin haberme dado cuenta antes, que alcancé algunos instantes poéticos. Pero fue sin mi voluntad. Me da gusto que usted crea que mi obra es el poema.

Los instantes musicales resonaron mejor en sus breves prosas que en su poesía en verso. Un hecho contribuiría a complementar, y más, a justificar mi aseveración. En la más sobresaliente antología de poesía mexicana del siglo, *Poesía en movimiento*, Arreola fue uno de los autores incluidos, y el gusto de los antologadores (Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Hornero Aridjis), se inclinó por sus brevedades en prosa, que juzgaron como parte de una obra “eminentemente poética”. Escogieron “Elegía”, “La caverna”, “Telemaquía”, “Dama de pensamiehtos”, “El sapo”, “Cérvidos” y “Metamorfosis”, es decir, textos de tres breves libros de maravillas breves: *Bestiario*, *Cantos de mal dolor* y *Prosodia*. “Lo hemos incluido —justifica Octavio Paz en el prólogo— porque pensamos que ha escrito verdaderos poemas en prosa. [Contienen] fantasía, humor y el elemento poético por excelencia, el elemento explosivo: lo inesperado.”

Escritos desde una profunda experiencia de vida y cultura, los textos suelen tener dos o más interpretaciones: debajo del tema subyacen a veces uno o varios temas. En muchos de los más logrados, suele partir de la tradición y de sus infinitos documentos, pero en otros prevalece la observación perspicaz, como en su magnífico *Bestiario*, donde consigue ambigüedades y duplicidades gracias a las posibilidades múltiples que abre la fábula, o más específicamente, a las equivalencias, emblemáticas o auténticas, de los seres humanos con aves, fieras, mamíferos, serpientes o batracios. En *Bestiario* hallamos imágenes y metáforas que transfiguran el reino animal: la jirafa es un “cuadrúpedo de cabeza volátil”, el hipopótamo es un “buey neumático”, las focas son “pesados lingotes de goma”, el ajolote es “un pequeño lagarto de jalea” y la pata erguida de la garza es un “palafito ejemplar”. ¿Cómo llamar a estas líneas *sinopoéticas*?

O cómo llamar, sino poéticos, los instantes cuando, por ejemplo, dialoga a través de los siglos con Garci-Sánchez de Badajoz: “Los pájaros todavía cantan en las ramas de tu fúnebre laurel, oh enamorado sacrilego y demente”, o cuando el sexagenario Guillaume de Machaut lee con nostalgia triste la canción de Peronelle: “Mordió la carne dura y fragante de las manzanas y pensó en la juventud de aquella que se las enviaba”.

En sus brevedades suele haber una doble o triple lectura y el blanco predilecto resulta por lo regular la mujer, a quien suele mirar como intelectualmente inferior, frívola y aturdida, de una forma que le es del todo natural. En los textos misóginos Arreola acostumbra unir, con cálculo y astucia, imágenes de delicada exquisitez con atroces imágenes de vulgaridad. A este desacuerdo pertenecen textos como “Homenaje a Otto Weininger”, uno de los más perfectos, donde un perro sarnoso recuerda, mientras se rasca en un muro, a la perra que seguía con celo entrañable pero que, por murmullos y rumores, sabe que se revuelca o se pega en otros barrios “con perros

grandes, desproporcionados”; o “Caballero armado”, donde el ángel toma al toro de cuarenta años por los cuernos y lo retira de las lides; o “Metamorfosis”, donde el hombre descubre que la centelleante mariposa, la mariposa como joyel, que un día cayó en su caldo de lentejas y a la cual él restañó y disecó con escrúpulo científico y amoroso, la que creyó el ideal conyugal, era sólo “una mariposa común y corriente, una *Aphrodita vulgaris maculata*”.

Además, en esas espléndidas miniaturas de cromo, con juegos verbales y juegos temáticos, el elemento sorpresa es signo y cifra, y se halla entre líneas o al final del texto como un pequeño fogonazo o un estallido súbito. Es lo que llama Paz “el elemento poético por excelencia, el elemento explosivo: lo inesperado”.

EPÍGRAFES, TÍTULOS, CITAS

Epígrafes

Cuando colocamos una cita como epígrafe es porque creemos que toca alguna cuerda del instrumento del texto buscando una leve y honda armonía. Trata de sonar entre las frases para que en el todo responda y corresponda. Arreola llega a utilizar también citas como título del texto.

Son una guía y una orientación seguir los epígrafes arreoleanos. Representan señales en el camino que el autor deja para celebrar o reverenciar a su manera a los autores dilectos para que otros las sigan o las vuelva a seguir él. En los epígrafes encontramos poetas que él acostumbra citar a menudo en conversaciones con amigos o en entrevistas literarias: Isaías, Ronsard, Paul Claudel, Rubén Darío, Carlos Pellicer, y otros, que cita menos, pero que han sido frondosos árboles del jardín, como Horacio, Charles d’Orléans o Shakespeare. Vamos a tratar de ver aquí, hasta donde podamos, cómo versos ajenos

son parte esencial en algunas de sus brevedades y cómo se asocia el epígrafe con el contenido de sus textos recreándolo y reinventándolo.

Los epígrafes en verso se hallan en notables textos misóginos, muy lejos del cielo, del sueño y el ideal de Petrarca y Garcilaso de la Vega, y cerca del desprecio lúcido de Baudelaire y Otto Weininger, pero casi siempre ahondados de tristeza por la pérdida o la felonía de la mujer. Por ejemplo, el verso de R. D. (Rubén Darío), “Divina Psiquis, dulce mariposa invisible”, lo usa de epígrafe en su “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen” y lo adapta al final del texto. En las páginas escarnece a la mujer destacando que, desde que puso pie el antropopiteco, el hombre fue llegando con lentitud a la posición erecta y “paso a paso al pensamiento conceptual”, mientras la mujer tardaba más en hacerlo. “Entre tanto —dice— perdió estatura, fuerza y desarrollo craneano.” Pasaron siglos y milenios pero no el resentimiento vengativo de la mujer. “Anda ahora libre y suelta por las calles, idealizada por las cortes de amor, nimbada por la mariología, ebria de orgullo, virgen, madre y prostituta, dispuesta a capturar la *dulce mariposa invisible* para sumergirla otra vez en la remota cueva marsupial.”

La línea de C. P. (Carlos Pellicer), “Yo acariciaba las estatuas rotas...”, sirve de epígrafe a “La noticia”, y como en la anterior, Arreola la adapta al final del poema en prosa. En el texto, luego de hacer un recuento de mujeres bíblicas, históricas, legendarias e inclusive de alguna diosa, el autor, colocado “en situaciones infames”, se ve como un hombre aniquilado, como un cornudo sin tacha, en fin, como un hombre que ha debido abandonar los asuntos femeninos, pero que en ocasiones lo disminuyen las sombras grises de la melancolía. “De vez en cuando abandono mi soledad hombruna, paseo vagamente por las ruinas del Imperio y *acaricio en sueños las estatuas rotas...*”

Una tercera línea, la de P. C. (Paul Claudel), “*Qu’il en découvre quelqu’une statim adest*”, “Que él descubre alguna que de inmediato

se presenta”, es el epígrafe de “De cetrería”, donde habla en forma metafórica a la amada y a sí mismo. Aquí el epígrafe sugiere pero no define la pequeña fábula. Un halcón, que desde tiempo atrás volaba por el paisaje familiar, se robó en un instante a la paloma, mientras él “meditaba en la áspera montaña”. Sólo lo consuela una duda inútil respecto a la paloma: al ser apresada su alma “exhalaba un tenue vaho de incertidumbre”.

El verso de Charles d’Orléans, “*J’ai échés joué devant Amours*”, “He jugado ajedrez ante el amor”, es el epígrafe del poema en prosa “El rey negro”, en el cual, como en otros, el ajedrez es un juego dentro del gran juego que es la vida. El epígrafe es aquí *el tema*. El relator, que es uno de los dos jugadores, está a punto de perder la partida, la cual es también la partida amorosa. El jugador-relator se define con el famoso verso inicial del soneto “El desdichado” de Gérard de Nerval, como “el tenebroso, el viudo, el inconsolable”. La partida se acerca a su fin. Dice entonces que al sacrificar su última torre le queda sólo el peón *femenino* al que cercan el alfil y el caballo de las blancas. El jugador-relator trata de esquivar el mate. Pasan días y noches. Tiene la vaga esperanza de quedar tablas si después de cincuenta movimientos de ambos no “hay captura de pieza ni movimiento de peón”. Inútilmente. Se da cuenta que desde siempre ha elegido mal sus objetos amorosos, y jura, no bajo palabra de honor sino de amor, ya no jugar al ajedrez, es decir, ya no contendrá en la liza contra el amor. Se dedicará sólo al estudio de las partidas ajenas y de diversos mates, “siempre y cuando en ellos sea obligatorio el sacrificio de la dama”.

Títulos

Los títulos de textos de Arreola, relacionados con la poesía, pueden ser un verso o el capítulo de un libro célebre, los cuales sirven como mensaje o señal.

a) El título de un texto, “*Allons voir si la rose...*”, famosa línea de Ronsard que alude a la flor de la rosa y a la mujer como rosa, se enlaza al principio de la pieza arreolana con otro verso ronsardiano: “¡Cortemos desde ahora las rosas de la vida!” y al final con otro no menos famoso del mismo autor: “Al tiempo que fui bella, Ronsard me celebraba”. “*Allons voir si la rose...*”, es parte del primer verso de la “Oda a Casandra”, que dice exactamente: “*Mignonne, allons voir si la rose...*” En la “Oda” Ronsard busca convencer a la *mignonne*, a la linda muchacha, para que vayan a ver si la rosa, que abrió esa mañana, perdió ya en la tarde su atavío de púrpura. O de otro modo: el poeta recomienda a la *mignonne* que mientras su edad florezca corte en la edad lozana, porque la vejez marchitará una hermosura que dura lo que un día. Los otros dos versos que Arreola recrea en su texto lúdico, son el cuarto y el catorceavo del segundo de los “Dos sonetos a Helena”.

El poema en prosa arreoleano ilustra, no al Ronsard en su posteridad de lírico, sino como al hábil y hedónico amante que utiliza su destreza de versificador como medio para desflorar señoras y señoritas de las “riberas del Loira del Cher”, ese poeta —dice Arreola— que acertó “con la metáfora garrafal que aseguró limpiamente su victoria sobre el tiempo” —esa metáfora que no es otra que aquella de la joven comparada a una rosa que debe cortar a tiempo los pétalos vivaces para que su belleza no se agoste sin usarse y termine en una anciana corcovada lamentando no haber conocido el amor. Por eso:

Vivez, si m'en croyez, n'attendre à demain:
cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie
(Vive, créemelo, no esperes a mañana:
y corta desde ahora las rosas de la vida)

b) Otro texto lleva como título “Inferno V” y hace clara referencia a Dante y al pasaje de la narración del amor míseramente grande de

Paolo y Francesca, para ilustrar, desde los extremos del llanto, la historia amorosa infortunada del relator arreoleano. En el canto V del “Inferno”, quién no lo sabe, Dante describe el segundo círculo adonde llegan los pecadores carnales. El viento negro, la *bufera* terrible, incesante, los agobia, los acosa. En el círculo, Virgilio señala a Dante las figuras de Semiramis, de Dido, de Cleopatra, de Helena, de Aquiles, de Paris, de Tristán y de “más de mil sombras”. De pronto Dante mira una pareja que va casi en vuelo por el aire. Se aproxima y los interroga: son Francesca y Paolo, o más nombradamente, Francesca da Polenta y Paolo Malatesta. Francesca nació en Rávena y hacia 1275 se desposó con Gianciotto Malatesta, señor de Rimini, príncipe con un físico deforme. Enamorada de su cuñado Paolo, fue muerta por su marido, junto con su amante, por el 1285. Un instante de vértigo y luz los perdió para siempre. Dante pregunta a Francesca cuál fue ese instante. Ella inicia respondiendo así (Canto V, 121-123):

...ningún mayor dolor
que acordarse del tiempo feliz
en la miseria.

Y pasa a explicarle que Paolo y ella leían el *Lanzarote* y la lectura los hacía verse a los ojos de continuo y les decoloraba el rostro. En un punto todo se perdió: cuando en la novela Galeoto apremia a Ginevra a besar al enamorado. Los amantes son descubiertos por Gianciotto.

En el texto de Arreola la desventura amorosa está aludida desde el pasaje dantesco: el relator despierta a altas horas de la noche y se figura que al lado de la cama hay un corte geológico que figura el infierno, al borde del cual un “personaje irrisorio y coronado de laurel” —¿Virgilio? ¿Dante? ¿el diablo?—, lo invita a que descienda. Con amabilidad el protagonista declina la invitación, enciende la luz

del cuarto y comienza a leer los tercetos del Canto V, “allí donde una voz que habla y llora al mismo tiempo, me repite que no hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria”.

Citas

Hay un texto, “Flor de retórica antigua”, que parte de una cita de una décima de don Luis de Góngora y Argote. Dice Arreola al principio: “Góngora enviando un menudo lleno de flores a las monjas: *de las terneras que mata/ don Alonso de Guzmán...*” Es decir, Góngora —detalla luego Arreola— envía a las monjas un regalo de flores y de vísceras con todos los matices que significa eso.

En este caso, da la impresión de que Arreola cita de memoria. Lo que Arreola da como una décima son verdaderamente dos. En la edición preparada por Pedro Henríquez Ureña sobre la poesía de Góngora las décimas son las 12 y 14. Ambas las redactó el poeta andaluz en 1608. La cita de los versos gongorinos es de la primera y las flores acompañadas de las vísceras son de la segunda.

Son décimas que, por otra parte, juegan con una intención doble: en la primera, al parecer, la monja ha hecho un regalo al poeta, real o emblemático, en plata, y él a su vez le paga con un cuarto de ternera que hubiese querido que fuese una tela finísima de seda. En el segundo, el menudo, como no puede ir con fruto, va con flores, es decir, como no se deja que en los conventos entren embarazadas, entran de tal manera las vísceras.

O para mejor verlo reproduzcamos las décimas. La número doce dice:

Con mucha llaneza trata
quien, debiéndolo en escudos,
viene a pagar en menudos
a quien le regala en plata;
de las terneras que mata

don Alonso de Guzmán,
hoy presentado me han
ese cuarto de ternera:
tomadle, que yo quisiera
que fuera de tafetán.

Y la décima catorce:

Presentado es el menudo,
y de que sabrá mejor
que los que el Padre Prior
trajo de París, no dudo:
no va de flores desnudo,
que censuras y rigores
de vuestros superiores
nunca han permitido que entre
con fruto allá ningún vientre,
y así, es bien que entre con flores.

Como se ve, es la misma monja... pero dos distintos menudos.

PARÁFRASIS Y MUTACIONES

a) Aun cuando parta del documento y aun en textos mínimos, Arreola no puede contener sus desplantes escénicos. Como si actuara una pieza teatral *dentro* de lo que escribe. Al leer “Una mujer amaestrada” asociamos, de alguna forma, con el poema en prosa baudelariano “La mujer salvaje y la pequeña amante”. Pero más allá del enojado estilo y de la espléndida misoginia de ambos autores las diferencias son claras. En el poema de Baudelaire, autor y amada son personajes: el autor dialoga con la amada y se lamenta de los suspiros lamentosos de ésta, no de remordimiento, sino de bienestar y sosiego. Una amada que sólo busca mimos, arrumacos, consuelos y confirmaciones. Hastiado, el hombre propone algo a la vez desmesurado y lógico: existe una jaula de hierro donde un orangután, que se parece a

la amada, sacude rabioso los barrotes. El orangután es un ángel, es decir, una mujer. El amaestrador que ha encerrado a la bestia es el marido y suele mostrarla los días de feria en las barriadas. La bestia feroz se traga todo cuanto el marido le envía.

En el de Arreola, en cambio, el relator es el testigo mismo de la anécdota en la que, en una plaza, “un saltimbanqui polvoriento exhibe una mujer amaestrada”. Reducida a su ínfima expresión, haciendo escasos movimientos sin ninguna idea, la mujer actúa en un espectáculo insignificante y nauseabundo. La irrisoria función de circo chatarra se desarrolla dentro de un círculo de tiza. El domador, con la mano izquierda, controla emblemáticamente a la mujer con una cadena precarísima en tomo del cuello, y con la derecha sostiene un látigo de seda tan flojo que ni siquiera puede chasquear en el aire. Un enano acompaña al dúo tocando un tamboril. Como en la era cuatemaria, los movimientos de la mujer se reducen “a caminar en posición erecta, a salvar algunos obstáculos de papel y a resolver cuestiones de aritmética elemental”. El espantoso premio consiste en besos de la mujer a hombres del público. Sin embargo un buen observador puede darse cuenta que los años han creado una dependencia afectiva entre el domador y la mujer.

El espectáculo callejero continúa. Todo en él es falso, vulgar, y el público mismo se contagia con los defectos. A golpe de tamboril, la mujer da vueltas de carnero y baila luego de forma descompuesta. De pronto todo cambia: el relator se vuelve parte del espectáculo: salta espontáneamente dentro del círculo de tiza y el enano con el tamboril y la mujer domada que bailan se superan al máximo, y el relator se integra hasta volver el espectáculo un acto de delirio. Espectáculo y texto terminan cuando el relator cae bruscamente de rodillas.

b) ¿Pero qué otra cosa es “Un pacto con el diablo”, sino una más de las innumerables versiones de la leyenda fáustica, ubicada ahora en un cine de ciudad mexicana, donde la leyenda se parte en dos historias: una, la

que ocurre en la pantalla, donde Mefistófeles ha comenzado a ganar el alma de un campesino, Daniel Brown, ofreciéndole riqueza por siete años con posibilidad de renovación de contrato, y la otra, que ocurre en la sala y los pasillos del cine, donde Mefistófeles trata de convencer al relator de la historia ofreciéndole riquezas por su alma. Si en las historias tradicionales Fausto se salva por el amor de una mujer ¿por qué no habría de suceder lo mismo en las dos historias del cuento arreoleano? La diferencia apenas es de tiempo: el relator de la anécdota de “Un pacto con el diablo”, a diferencia del campesino de la película, se arrepiente antes de recibir la mínima riqueza al ver el final de la película. Por Arreola sabemos que el cine puede salvar el alma de un hombre.

La leyenda alemana tiene su sostén histórico —todo mundo lo sabe— hacia los siglos XV y XVI, y más específicamente entre 1480 y 1550, cuando un doctor alemán, reputado mago, Johannes Faust, tuvo fama de poseer poderes ultraterrenales gracias a un pacto con el Maligno. Es una época en que se multiplican, como peces en la canasta evangélica, alquimistas y astrólogos, videntes y hechiceras, quienes están convencidos de su misión. En 1587 se edita en Frankfurt *El libro popular del Doctor Fausto*. La leyenda pasa al teatro, pasa a las marionetas, pasa a los cuentos populares, trasciende la frontera alemana y llega a Inglaterra, donde un gran poeta, Christopher Marlowe (1563-1593), que había leído el *Volksbuch* traducido al inglés, crea un drama intenso e inquietante, que se lee como una provocación a Dios y a la ley de los hombres. El polígrafo alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) intenta también escribir un drama pero sólo redacta un fragmento que se publica en 1786, donde logra la salvación del médico racionalista.

Atraído desde muy joven por la magia y la alquimia, Goethe había escrito, de un modo fragmentario, un primer Fausto, el *Urfaust*, entre 1773 y 1775, que ya contiene los pasajes más relevantes de la versión definitiva. El drama de Margarita es lo que da una luz, a la vez

desgarrada y purísima, a la pieza. Sin embargo los trozos no ligan muy bien entre sí pero son, según el propio Goethe, “los fragmentos de una gran confesión”. El viaje a Italia en 1786 es básico para que retome el *Fausto*. Restaura un poco la versión anterior, hace añadidos, y compone una nueva versión fragmentaria que publica en 1790 y la cual desconcierta a sus contemporáneos porque, luego de las exequias de la madre de Margarita, no hay un desenlace. En 1808 (primera parte) y en 1831 (segunda parte) Goethe da carta de navegación a Fausto para todos los mares del mundo. Es uno de los libros que hemos leído que, línea por línea, encierra más amplio conocimiento del mundo y de los hombres.

En el pacto arreolano, en cambio, dos emblemáticas Margaritas, una por acción directa, y otra por su evocación e imagen, salvan a los dos pobres diablos.

c) ¿Pero qué son asimismo los textos de “Aproximaciones”, sino eso, *aproximaciones*, bellas adaptaciones y versiones de textos de, entre otros, Jules Renard, Pierre Jean Jouve, Henri Michaux, O. V. Lubicz Milosz, Francis Thompson y, sobre todo, de su admiradísimo Paul Claudel? ¿Qué hay, sino medios o pretextos, para hacer, a partir de otros, verdaderos poemas en prosa? ¿Qué hay detrás de eso sino una nueva confirmación de que la cultura francesa es el gran cimiento de la casa extranjera de las influencias arreoleanas?

II

LOS POETAS HISTÓRICOS COMO PERSONAJES

a) En los textos arreolanos cruzan, por una vía, grandes poetas marginales, desdichados o frustrados, y por otra, improvisados u originales poetas de su lugar natal, a los que, con picardía, rescata en su novela polifónica (*La feria*).

Entre los primeros se hallan Manuel Acuña (“Monólogo del insumiso”), dos ya tratados (Ronsard y Góngora), el andaluz Garcí-Sánchez de Badajoz (“Loco de amor”), François Villon (“Epitafio”), Guillaume de Machaut (“La canción de Peronelle”) y, como poeta fallido, Aristóteles (“El lay de Aristóteles”); entre los segundos observamos delicias provincianas como un diecisieteañero vate, del cual no se conoce un solo verso, a Isaías, profeta pueblerino, a la poetisa Alejandrina, que causa un terremoto sexual —en una ciudad de movimientos telúricos— entre los miembros del Ateneo zapotlanense, y a una cuerda oscura de poetas ocasionales que en la oscuridad redactan oscuros y graciosos anónimos.

El texto en homenaje a Manuel Acuña, lo escribe o dicta supuestamente el propio Manuel Acuña, poco antes de beber el letal cianuro en el cuarto 13 del corredor bajo del segundo patio de la Escuela de Medicina el 5 de diciembre de 1873, el mismo cuarto que, escribe Juan de Dios Peza, su gran hermano, ocupó el poeta y novelista Juan Díaz Covarrubias, “y del cual salió para ser infamemente fusilado en Tacubaya, el 11 de abril de 1859”, por órdenes de los generales conservadores Miguel Miramón y Leonardo Márquez. Las primeras líneas del texto de Arreola versan sobre una atrocidad cometida: “Poseí a la huérfana la noche misma en que velábamos a su padre a la luz parpadeante de los cirios. (¡Oh, si pudiera decir esto con otras palabras!)”, y habla a continuación de una paliza que le tundió el patriarca de las letras que estaba enamorado, como él, de la misma mujer, y de que su amante, la lavandera, que también lo aborrece, pese a “nuestros cándidos y dilatados amores”. Acuña, al hablar de su obra y de los críticos y lectores, desprecia y se siente despreciado. Los críticos, los intolerables zoilos —dice—, son meros catalogadores y sus lectores son apenas recatadas señoritas y viejitos positivistas. Sabe, es consciente, que a fin de cuentas sólo poseyó en una gaveta cuadernos de metáforas

gastadas, que sólo repitió lo ya repetido, y sabe también, lleno de fastidio y de fatiga a sus veinticuatro años, que la vida y la muerte se igualan en su impostura. Acuña vaticina hechos y cosas que Arreola sabe que ya han sucedido.

Vamos por partes. El poema en prosa de Arreola es notable pero los datos no son del todo precisos. El dato inicial proviene de una confesión de Rosario al presbítero Castillo y Piña (*Mis recuerdos*). Rosario le cuenta en 1919, que, según le contó el propio Acuña en 1873, cuando ésta protestó por sus infidelidades, que la idea del suicidio se le fijó luego de haber poseído por primera vez a la poeta Laura Méndez la noche misma de la muerte del padre de ésta durante el pobre y desolado velorio. Rosario cuenta esto cuarenta y cuatro años luego de la muerte de Acuña pero antes ni al poeta peruano Carlos Amézaga para su libro *Poetas mejicanos*, ni a José López Portillo y Rojas para su libro *Rosario la de Acuña*, se atrevió a contarle el hecho que tiene todos los visos de una historia de ficción. Rosario había dicho a Amézaga 25 años antes que la causa del suicidio debía buscarse en el medio familiar: dos hermanos de Acuña después también se habían suicidado. Para explicar el suicidio de Acuña, López Portillo se basó más, creyó más, en las causas que expuso en 1897 Juan de Dios Peza, en el conmovedor artículo recordatorio sobre el amigo, que sobre los informes de Rosario (con él estaríamos mucho más de acuerdo): la miseria, el hastío, los extravíos mentales y —esto me parece excesivo— el abuso del café. En lo que todos coinciden es que Rosario fue *pretexto* y no causa del suicidio de Acuña. Pero en el fondo y en la superficie Rosario no le perdonó nunca que el chismorreó y la parlería que se dieron durante décadas en México y en el extranjero la señalaran a la vez como *pretexto y causa* y que la vieran como una santa criminal o una mariposa *maculata*. Es decir, antes de 1919, absolutamente a nadie, ni a Rosario, se le había ocurrido contar la historia que ésta contó a

Castillo y Piña y que tomó para su cuento Arreola. Por lo demás Rosario solía modificar detalles de los hechos y circunstancias. Pongo un ejemplo: Rosario decía que en la época que trató a Acuña estaba enamorada de Manuel M. Flores. Acuña se suicidó el 5 de diciembre de 1873 y Rosario conoció a Flores, el gran amor de su vida, el 25 de agosto de 1874 en un baile en casa de su prima Manuela Bablot.

Respecto al “anciano señor”, al “incorrecto patriarca” enamorado de su Dulcinea (Rosario), no es, no puede ser otro que Ignacio Ramírez. Desde luego no hay ningún dato, como dice en el texto, de que lo haya insultado y vapuleado alguna vez con un bastón. El “anciano señor” tenía en 1873 cincuenta y cinco años. Por demás, Ramírez, sobre todo luego de la muerte de Acuña, entre 1874 y 1876, escribió sus más bellos poemas amorosos a la gran musa de nuestro romanticismo tardío, pero nunca se hizo mayores ilusiones. La “dulce muchacha” (Rosario) no era tan dulce: unía en cuerpo y alma la gracia virginal y la voluptuosidad en llamas. Basta leer los poemas que se escribieron sobre ella. Basta leer los esquemas de cartas al poeta Manuel M. Flores, el amor de su vida, que la investigadora estadounidense Grace Ezel Weeks reproduce en su libro *Manuel M. Flores. El artista y el hombre* (Costa Amic, 1969, “Rosario de la Peña”, pp. 224-232). Era, en verdad, más allá de sus tergiversaciones y mentiras angustiosas, una mujer excepcional. Si López Velarde la hubiera conocido, hubiera incendiado sus insomnios.

La lavandera (Soledad o también Celi o Chole) jamás aborreció a Acuña. Más: poco después de la muerte del poeta anduvo de luto mucho tiempo, iba casi a diario al cementerio de Campo Florido y alzó con su pobreza un mausoleo de cantera y una gran cruz, como señala su biógrafo José Farías Galindo en la página 314 de su libro *Manuel Acuña*.

No hay crítico del siglo XIX, desde Altamirano a Menéndez Pelayo, que no creyera que, con la muerte prematura de Acuña, se

perdió un gran poeta. Basta leer poemas como “A Laura” o “Ante un cadáver”. Era cuando Acuña empezaba a decir adiós a los lugares comunes y a las imágenes y metáforas gastadas, que, cierto, abundaron en muchos de sus poemas. Pero cuando un joven de veintitrés años escribe tercetos como éstos:

Sí, Laura... que tus labios de inspirada
nos repitan la queja misteriosa
que te dice la alondra enamorada;

que tu lira tranquila y armoniosa
nos haga conocer lo que murmura
cuando entreabre sus pétalos la rosa;

que oigamos en tu acento la tristura
de la paloma que se oculta y canta
desde el fondo sin luz de la espesura.

sencilla y fatalmente sentimos la fuerza y percibimos las habilidades del gran poeta que empezaba ya a manifestarse.

O cuando dice: “El árbol es el *siempre* y el ave es el *jamás*”, o: “Esa sombra que pasa y te ciega, / es una sombra pero aún no es la noche”.

b) En “Epitafio” reconocemos familiarmente a un extraordinario poeta marginal, al “*pauvre petit escollier*” François Villon (1430-1462?), “seco y negro como pala de horno”, quien recibió la licenciatura de *maître des arts* en la Sorbona, asesino de curas, ladrón de quinientos escudos de oro del Colegio de Navarra, quien padeció miseria y cárcel, conoció labores, tristeza y llanto, y quien en su “Legado” y en su “Testamento” dejó toda su enorme riqueza hueca a quienes quiso u odió o le hicieron daño o trató o supo de ellos en el magro paso de lo que se conoce fue su dura vida: desde príncipes, curas y bellezas de la época, hasta delincuentes, soldados, carceleros y meretrices... Habían pasado cien años de guerra. El orden medieval

estaba todo trastocado, pero otra guerra seguía, como dice Italo Siciliano, más sombría y cruel, de individuo a individuo. El crimen era un espectáculo de todos los días. Sin embargo ese siglo feroz es también, por contraste, un siglo profundamente religioso. El mundo facineroso de Villon era el de las cofradías aviesas, las tabernas sórdidas y las jóvenes mercenarias: "*Tout aux tavernes et aux filles*".

Curiosamente, el texto de Arreola está dedicado a Marcel Schwob. ¿Por qué? Tal vez se trate de un mensaje doble: Schwob, junto con Borges y Papini, son los autores que más han sellado a Arreola, y Schwob, con su biografía sobre Villon, recogida en *Spicilège*, abrió los estudios modernos sobre el poeta medieval. Arreola, en una llama lírica, compendió muy bien la vida de este marginal desesperado, que desapareció y nadie supo absolutamente nada de él después de que cumplió los treinta años de su edad: "Pero rodó siempre de miseria en miseria. Conoció el invierno sin fuego, la cárcel sin amigos y el hambre pavorosa de los caminos de Francia. Sus compañeros fueron ladrones, rufianes, desertores y monederos falsos, todos perseguidos o muertos por la justicia".

c) La causa del suicidio de Acuña no se debió sustancialmente a la imposibilidad de alcanzar el amor de Rosario, pero al menos unas gotas de cianuro cayeron en su vestido marcándola con una culpa que no tenía por qué pagar. En cambio Garci-Sánchez de Badajoz enloquece de amor. Un verso del extremeño: "Que a mí no me mató amor,/ sino la tristeza dél" es el punto de partida de Arreola para escribir "Loco de amor". Arreola imagina al poeta en el delirio "mundo abajo, razón abajo" en los eriazos grises de las madrugadas inciertas. Antes de morir el extremeño, quemado en la leña verde del delirio, escribió versos desesperados, pero esos versos, ay, terminaron depositados por manos infames en "los buzones del sombrío tribunal".

d) En otro polo, en un texto escrito con gotas de sangre de corazón trovadoresco, “La canción de Peronelle”. Arreola relata con dulzura la historia amorosa de dos poetas: Peronelle de Armentière, lozana y fresca como la rosa en su instante de púrpura, y del viejo y achacoso y tuerto Guillaume de Machaut. El canje de rondes entre ambos rejuvenece el alma casi ajada del poeta y da luz a una ilusión casi apagada. Deciden conocerse. Llega el tiempo de conocerse. Es en la temporada de la feria de San Dionisio: “Peronelle se acercó envuelta en el esplendor de sus dieciocho años, incapaz de ver la fealdad del hombre que la esperaba ansioso”. Viajan juntos y en las noches las cobijas de la sirvienta de Peronelle separa los cuerpos en los cuartos de los albergues de los caminos. Un día se casan y el poeta consigue al fin el don divino de cara a la tierra: un beso en los labios de Peronelle... pero separados por una hoja de avellana.

e) Si “La canción de Peronelle” es a la vez un amor sublime y un amor realizado, “El lay de Aristóteles” es el resumen del aborto de dos amores del gran pensador de la antigüedad y el filósofo más influyente en la Edad Media europea: con la musa y con las mujeres. El poema en prosa de Arreola, como refiere José Luis Martínez (*La literatura mexicana en el siglo XX*, “Dos maestros de la narrativa”, p. 206), nace de una leyenda medieval. En las planicies descampadas de la vejez, Aristóteles recuerda de pronto a una esclava del mercado de Estagira que no pudo comprar. Desde entonces no hubo otra mujer que desgarrara su alma en los insomnios ni hiciera temblar su corazón. Sólo ahora, en las penosas horas del declive, danza vertiginosamente frente a él la musa Armonía, a quien trata de atrapar... y huye. Redacta entonces “De armonía”, un texto en verso, que arderá “en la hoguera de amor”. Luego de un sueño, Aristóteles despierta una mañana, y escribe resignado pero con cierta satisfacción: “Mis versos son torpes y desgarbados como el paso del asno. Pero sobre ellos cabalga la armonía”.

LOS POETAS DE ZUPUTLÁN COMO PERSONAJES

En *La feria*, la única novela de Arreola, el personaje múltiple, el verdadero personaje —se ha escrito muchas veces—, es el pueblo. Es una novela polifónica donde hablan los indígenas tlacayanques y tequilastros, el carnicero, el carpintero Francisco, el médico pícaro y estafador, el abogado usurero y su hermano Abigail (peor que él), el Padre Zavala, el loco cornúpeta, la multilenona doña María la Matraca, el tendero Federico, el profesor Morales, el cohetero Atilano, el campanero Urbano, el solterón don Salva, Pancho el Cantor, el abusivo Odilón, don Fidencio el cerero y Chayo su hija...

En la novela las historias suceden en torno a la organización de la feria, es decir, la función para el señor San José, patrono del pueblo. Acaso las historias principales son: la lucha de los indios por recuperar las tierras, la repentina muerte del licenciado, la mudanza de domicilio de las laboriosas putas y el terremotazo. Estas historias se entremezclan con relatos de jornadas de siembras, de leyendas populares, de cornudos repetidos, de maltrato familiar, de profetas de pueblo con vuelo bíblico.

En la galería de retratos aparecen desde luego los poetas: el poeta improvisado, el poeta bisoño, el poeta mercenario, la poetisa de villorrio... Veamos, hasta donde sea dable saber, quiénes son estos poetas. Juan José Arreola, el destellante e ingenioso Juan José Arreola, recobra destellos del agudo ingenio popular o los instantes, como nidos jaspeados, de la cursilería. Cuartetos que de pronto surgen en el fuego cruzado de los acontecimientos, como la del niño precoz que va a confesarse con el padre, y le dice que al barrer se le ocurrió lo siguiente:

Vamos juntando virutas
en casa del carpintero,
las cambiamos por dinero
y nos vamos con las p...

O el caso del zapatero metido a agricultor, quien ha alquilado un tractor para las faenas de campo, pero que debe padecer la guerra de baja intensidad de otro agricultor, que ha alquilado a un poetastro “a sueldo vago y borrachales”, que escribe anuncios versificados en detrimento de él y de su negocio. El mercenario de la poesía *anuncia* que el zapatero ha dejado de fabricar zapatos para personas y se dedica ahora a hacer zapatos para tractor. O escribe alusiones como:

A damas y caballeros
los calzamos como reyes,
porque no buscamos bueyes
perdidos en los potreros.

O el militar que denuesta en un periódico contra los malhechores disfrazados en las iglesias católicas:

Vade retro, bandidos de sotana,
engendros de Loyola y Satanás.

O la mujer que fue engañada pero luego se la pasó dando “probaditas” donde quiera “para no dejar”:

Bien recuerdo el paraje
donde me burló el infame
a la orilla de un aguaje
y al pie de un verde tepame.

O el zapatero remendón a quien le atribuyen unas coplas (él las niega) y que conmocionan por un tiempo la vida apacible pero honesta de las parejas del pueblo, al grado que debe dictarse un bando municipal prohibiendo cantarlas o decir la letra, pero ni los niños ni los adultos, ni menos los léperos, pese a ser hundidos en la chirona, hacen mayor caso:

Déjala güevón,
ponte a trabajar,
llévala a bañar.
cómprale jabón...

La única que el zapatero remendón reconoce como suya es una cancioncilla que dice:

A la Trini le gusta el atole,
el atole le gusta a la Trini.

Más definido como personaje está, por ejemplo, el poeta diecisieteañero (ignoramos su nombre), quien en su diario de un seductor zapotlanense cuenta su infinito acoso a la treceañera María Helena, quien compendia celestialmente a la virgen María y clásicamente a la Helena homérica. Por desgracia, el poeta adolescente nos dejó su retrato pero no sus versos.

Está asimismo el emblemático Isaías, quien profetiza a la manera bíblica las desdichas del solar nativo, pero que vaticina con mayor exactitud cuando él mismo decide dirigirse a lugares clandestinos para hacer “obra de abominación”, es decir, cuando hace visita de fundamental desahogo a los prostíbulos.

Pero lo que modifica y aun trastorna la vida cultural de la hermosa villa del sur jalisciense, es la creación del Ateneo Tzaputlatena. En él, las noches de cada jueves, se reúne el rumbo y trueno de la intelectualidad del sitio; y al menos, cada quince días, se programa la visita “de algún poeta o escritor de la región”. El primer invitado, por caso, fue Palinuro, afamado poeta tapatío, quien pese a tener una asistencia récord de dieciocho personas, no pudo, por sobredosis de coñac, leer “lo más granado de su producción poética”.

El segundo fue un historiador de Sayula y la tercera fue la poetisa Alejandrina, originaria de Tamazula, quien con su libro de versos

eróticos titulado *Flores de mi jardín*, provoca una sacudida sísmica en el recinto y fuera de él. No sólo en Zapotlán: Alejandrina realiza recorridos por la república para vender un ungüento que rejuvenece el cutis de las señoras y da lecturas en vivo para divulgar su obra poética bajo el patrocinio estético de una marca de automóviles. Alejandrina, está de más decirlo, tiene éxito en ambos negocios. La llegada de Alejandrina a Zapotlán trae como consecuencia, además de que los ateneístas conozcan sus versos, que se solivianta la paz de los hogares, sobre todo y manifiestamente en el de uno de los contertulios, quien está a punto de perder corazón, mujer y casa. Cuando Alejandrina se aleja de Zapotlán, del Ateneo Tzaputlatena y del poeta casado y ateneísta, éste, al leer la tarjeta de adiós que le deja Alejandrina en el hotel, comienza a vagar lleno de melancolía por el pueblo y no se detiene sino hasta la caída de la tarde. El socio del Ateneo se sienta en una banca del jardín y ve llegar la primera estrella. Repite entonces versos precisos para la ocasión:

Y pues llegas, lucero de la tarde,
tu trono alado ocupa entre nosotros...



Hacia 1883 Robert Louis Stevenson decía en una carta que en literatura sólo hay un arte: omitir. Arreola, en su breve y mágica obra, supo magníficamente ese arte. No fue el escritor de empuje oceánico, de aliento borrascoso, sino, como él dijo, el artesano que hace marquetería y filigrana. Pequeñas maravillas henchidas de secretos.

Como todo verdadero poeta, Arreola buscó que cada línea de su obra no se pareciera a ninguna otra y que cada pieza expresara más por sus silencios y sugerencias que por lo dicho en ella.

Hace ya tiempo, cuando leí por primera vez el conjunto de sus libros, me pareció que la obra era el Poema. En esta primavera de 1998, cuando vuelvo a hacerlo, me parece que su obra es el Poema.

1998

— Ignacio Trejo Fuentes*

La feria es una novela que no se ajusta a los modelos formales imperantes en los tiempos de su aparición (1963), si bien ya se hablaba de que la *modernidad* había llegado a la novelística mexicana gracias a obras como *Al filo del agua* (Agustín Yáñez) y *Pedro Páramo*. Juan José Arreola se desentiende del orden lógico de la novela tradicional (inicio-clímax-desenlace) y en vez de eso ofrece una serie de cuadros y viñetas con *aparente falta de composición* para contar una historia asimismo imprecisa según los cánones.

¿Qué cuenta Arreola en *La feria*? Muchas cosas y ninguna en especial; o mejor, da cuenta de hechos y situaciones, de personajes y voces que, al aglutinarse, dan cuerpo a la vida de una población, Zapotlán el Grande, de donde es originario el escritor. Pero no es en realidad una historia, sino fragmentos de ésta. Aparte de eso no hay una anécdota principal, un asunto rector, y por eso quien lee no puede tener idea de lo que ocurre sino hasta muy avanzada la lectura.

Zapotlán (hoy Ciudad Guzmán, Jalisco) era una población de 30 mil habitantes (“unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta

* Miembro del Área de Literatura en la UNAM-Azcapotzalco.

mil desde siempre”) que no difiere sustancialmente de otras de su tiempo, a no ser que por su ubicación haya sido testigo de hechos históricos como la Intervención francesa, la Revolución mexicana, la Cristiada... Se anudan en ella las fibras que se anudan en muchos otros pueblos y ciudades, más grandes o menores: las llamadas *fuerzas vivas* (los caciques, los políticos, los clérigos...) y *Juan Pueblo*, lo que supone comportamientos, circunstancias y sucesos protagonizados por ambos sectores.

En Zapotlán se da la pugna por la posesión de la tierra entre los campesinos y los latifundistas. Impera un fervor religioso que se manifiesta en la Parroquia presidida por la imagen del patrono del pueblo, San José. Hay confrontaciones entre las *buenas conciencias* y las que no quieren serlo (como la que se da a raíz de la instalación de la Zona de Tolerancia). Hay abusadores (el comerciante, el usurero) y sus víctimas. Conviven los progresistas y los conservadores. Corren chismes a carretadas, y difamaciones. Y fiestas, muchas fiestas.

Luego, ¿qué podría distinguir a Zapotlán de otras, muchísimas poblaciones mexicanas? Ahí está el meollo del asunto.

Podría empezar respondiendo que nada (salvadas las peculiaridades étnicas, lingüísticas y *culturales* de sus pobladores), pero me toparía de inmediato con un hecho incuestionable: ni nada más ni nada menos, esta población es distinta a cualquiera, original y única, porque es creada y recreada desde una perspectiva singular e irrepetible: la de Juan José Arreola. Es decir, porque ha *sido literaturizada*, porque pese a tener un sustento real, concreto, no es otra cosa que una *representación*, una reelaboración estética. Y hablar de Arreola es hablar de uno de los mayores *literaturizadores* de cuantos ha habido y hay en este medio y en muchos otros.

La crítica —la propia y la extraña— coincide en lo antes dicho, en que el jalisciense es dueño de una de las mentes mejor dotadas para la fabulación y de una de las prosas más poderosas y seductoras; se le

reconoce además una información *cultural* de proporciones enciclopédicas. Pero ante todo, quienes han estudiado su obra advierten su capacidad para ajustar sus recursos narrativos, su tono de voz, la palabra, al o los asuntos que aborda con una precisión admirable, que yo llamaría camaleónica. Así, Seymour Menton propone que a lo largo de sus ficciones Arreola ha hecho un recorrido por todas las etapas de la literatura universal, que se ha acercado con cálculo y celebraba eficacia a los temas y tratamientos de todos los tiempos, desde aquellas etapas en que la narración era apenas oral (y aun gestual) hasta las más modernas. Y sí, quien recorre *Confabulario*, *Varía invención*, *Bestiario*, etcétera, bajo esa luz, encuentra que en efecto los conocimientos de tantas cosas y sus dotes creadoras hacen de Juan José Arreola un escritor *sui generis*.

Cuando se habla de Arreola se piensa de inmediato en sus cuentos y viñetas, y se desdeña casi por unanimidad su faceta novelística. ¿Ese común desinterés es indicador de que *La feria* es un trabajo menor de su producción? ¿Señala acaso que el espacio natural y mejor del autor es la brevedad, la concisión? Creo que hay mucho de eso, y aunque en cierto modo comparto la idea, no puedo desdeñar de ningún modo los valores de su novela (que a muchos lectores no les parece tal, sino un híbrido, un documento caprichoso y ambiguo).

Ya se dijo que la estructura, las voces narrativas, los tonos, los personajes, etcétera, de *La feria*, no se ajustan a los rígidos patrones de la novelística (por lo menos mexicana) del tiempo de su publicación. Y es posible que, en consecuencia, los críticos y aun los lectores no especializados se hayan dejado llevar por la idea peregrina de que no se trataba de una novela, aunque tampoco de los textos que solía ofrecer el autor, tratése de fábulas, viñetas o cuentos en estricto sentido. Y no obstante, *La feria* es una novela con todas las de la ley, y es justo reconocer que, en todo caso, se adelantó a la

experimentación técnica que veríamos cobrar tanto realce en años subsecuentes (pienso en *José Trigo*, de Del Paso, *Los albañiles*, de Leñero, *Los peces*, de Fernández, *Morirás lejos*, de Pacheco...).

Arreola se ahorra presentar, de entrada, a los personajes que intervendrán en la obra: no nos dice quiénes son y cómo son: simplemente los suelta al ruedo como un *nosotros*, como un *todos* innominado, y son ellos mismos quienes con sus participaciones van definiéndose mientras progresa la narración conducida asimismo entre todos. En *La feria* no hay un protagonista principal, y menos un narrador; como se advirtió, tampoco una *anécdota* sustancial. Y ese aparente desorden, esa confusión de voces y de hechos, cobra forma según corren las páginas, por lo cual ocurre un mecanismo que el autor maneja de la mejor manera en sus otros textos: la participación de quien lee. En la novela de Arreola el lector es asimismo autor: comparte la responsabilidad de armar los materiales para darles unidad, cualquiera que ésta sea.

Así, pronto nos familiarizamos con el tendero, con el cura, con los *pecadores*, con el cerero, con los agricultores, con el comerciante, con las mujeres intrigantes... quienes, en una precisa polifonía, hacen de lo al principio inconexo un todo homogéneo y casi sin fisuras.

Hay quienes han *acusado* a Arreola de preocuparse poco, casi nada, por las cosas terrenales y refugiarse en sucesos y seres sólo producto de la imaginación, de la fantasía e incluso de lo surreal y metafísico; pero eso no es exacto. Es cierto que la imaginación es la fuente principal de este escritor, mas no la única: si bien en sus textos su atención parece concentrarse en acontecimientos que conciernen a muy pocos individuos, en varios de ellos trata temas de otra naturaleza: social, digamos; o inclusive política: “Hizo el bien mientras vivió”, “El cuevero” y “Corrido” lo comprueban.

Pero si alguna duda hubiese al respecto, habría que revisar *La feria*: es la *más terrenal* de sus creaciones.

Aunque en la multitud de sucesos y personajes que hay en la novela pueden hallarse resabios de lo que suele llamarse *realismo mágico*, o *surrealismo* o fantasía desbordada, lo cierto es que *La feria* podría incluso calificarse de *costumbrista*. Y aquí aparecen con toda claridad las cualidades narrativas de Arreola: pese a que no los *vemos* pues el escritor no se ocupa de definirlos, de retratarlos, sabemos que los protagonistas son reales y auténticos: ¿cómo? Por medio de su voz, de sus actos: no es necesaria la intervención del novelista, ellos se configuran a sí mismos.

En la novela hay líos de carácter social y político (la interminable batalla entre los dueños de la tierra y sus usurpadores, la satanización de las putas, las intrigas entre clérigos...), pero también conflictos personales de lo más íntimo (los seniles enamoramientos del tendero, el amor no reciprocado del incipiente novelista, los desplantes del Don Juan pueblerino...). Y entre esos dos polos Arreola construye (reconstruye) escenas y sucesos que van de lo dramático (los muertos causados por terremotos, los asesinatos que ocurren durante la feria) a lo regocijante (la prostituta con el himen intacto, los versos con que los *léperos* hacen sonrojar a las *gentes de bien*), y surge entonces la plenitud de la novela: el pueblo como personaje principal, pero también la actuación de la palabra, del lenguaje: sin estos elementos, todo lo demás podría resultar un desfile de sombras grotesco y sin sentido. Junto a Zapotlán, el lenguaje es el elemento principal de la obra.

Es necesario insistir en que en *La feria* no hay un argumento propiamente dicho. Pueden reconocerse algunas subhistorias que son seguidas con cierta minuciosidad para dar cabida al resto de viñetas y estampas. El deceso y el sepelio del usurero, los intentos amorosos de uno de los narradores, la coronación del santo patrono, los días del terremoto, la instauración de la zona de tolerancia, las querellas por la tierra. Pero viéndolo con atención, resultan poco

interesantes por sí mismas, no podrían sostenerse de manera autónoma, por separado; es necesario contextualizarlas, volverlas parte de un mural: luego, la novela debe leerse como un gran fresco, como una polifonía.

Se mencionó ya la trascendencia del lenguaje en esta obra, llega a ser un actante, un personaje. Juan José Arreola es dueño de un *oído* privilegiado, y además de una capacidad endemoniada para llevar lo que escucha al papel con absoluta fidelidad: cuando *escuchamos* a través suyo soliloquios, diálogos, pareciera que estamos frente a quienes los ejecutan, nos hacemos una idea fiel de su carácter a pesar de la parquedad en las descripciones. Hay escenas en las que ni siquiera es necesaria su ubicación para dotarlas de fuerza:

-No, no, por favor. No mi vida, no por favor, te lo ruego. Déjame... Déjame. ¡Déjame, te estoy diciendo! No, por lo que más quieras. ¡Dios mío! Voy a gritar. Nos van a oír... nos van a ver. No, aquí no, no. Te digo que no. ¡No! No...

Ignoramos quiénes protagonizan el episodio, aunque podemos inferir que es la hija del cerero quien se dirige al Don Juan del lugar, porque en otra parte sabemos que ella resulta embarazada y él pregona ser el causante. ¿No es esto prueba rotunda del poder de síntesis del novelista? No es necesario que describa la escena con mayores detalles, que dé santo y seña de los personajes: la voz de la mujer, por sí sola, cumple aquella función.

De pasajes como esos está formada *La feria*. Y siguiendo en esa línea sería injustificable no referirnos a la *confesión* colectiva de los moradores de Zapotlán ante el párroco o los párrocos. Seguramente atemorizados por sucesos funestos que se han cernido sobre ellos, como los terremotos consecutivos que les recuerdan otros más graves ocurridos en tiempos pasados y que conservan como una amenaza

permanente, los zapotlanenses hilan un rosario de *mea culpa* impresionante, en el que otra vez se advierte la maestría en el registro del autor:

—Me acuso Padre de Todo. ¿Cómo que de Todo? Sí, de Todo, de todo... Yo no puedo absolverte así nomás de todo... Barájamela más despacio... Pues ahí le va... Me acuso Padre de que me robé una peseta, me acuso de que le faltó al respeto a mis mayores, de que soy mercader de peso falso y amigo del fraude, de que engaño a mi marido el ferrocarrilero cuando se va de corrida, de que me quedé con las tierras por menos de la mitad de lo que valían, de que recibo prendas, de que digo malas palabras, de que pagué testigos falsos, de que fui de la Junta Repartidora de Tierras (...) De que le quité el marido a mi hermana, yo soy el hermano del muerto, ¿la mujer de quién? Yo soy el padre que perdió a su hija, ¿cómo es posible? ¿Tu hija? ¿Con tu hermano? ¿Con tu hermana? (...) Yo con uno y con otra, yo con la que sea, yo con el que sea, yo con lo que sea... con un pomo de perfume, tuvieron que llamar al médico, son cinco plátanos, bueno el otro nos lo comemos, tengo malas inclinaciones, yo le robé la cobija, sí, lo maté a él y a uno de los hermanos, querían matarme a mí, falsifico las firmas, ésta es la primera vez que me confieso, tengo malos pensamientos, con una burra, con una mosca, me robo las guayabas, dije ojalá que se muera, digo muchas mentiras, no creo en la Divina Providencia, se me hace difícil, el cuento del Cura y el campanero, en la revolución yo lo denuncié, andaba con mi hermana, a cada lata de alcohol le sacamos un litro y se lo metemos de agua con alumbre, le echo tantita parafina a la cera, restiro mucho la manta cuando la mido con el metro, vendí carne con pipitilla, tengo mis balanzas arregladas, hay mucha competencia, le digo raca a mi hermano, más valía que me atara al cuello una piedra de molino, ¿por qué no me mató en el seno de mi madre, y hubiera sido ella mi sepulcro y yo preñez eterna de sus entrañas? No me gustan los hombres, no me gustan las mujeres, ya nunca lo vuelvo a hacer, yo tuve perritos, yo ardí en lujuria por los que tienen miembros de burro y flujo seminal de garrachones, no quise que naciera, yo le apreté el pescuecillo, yo me quedé con lo de la viuda, poseí a la huérfana la noche misma en que velábamos a su padre, éramos compadres y cambiamos de comadre, no visito a los enfermos, no doy caridad, los pobres son unos holgazanes y unos sinvergüenzas, yo cobro por los certificados de defunción, para que no haya llo (...) Cuando no hay chivo vendo birra de perro, yo le vendí el

veneno, quiero que se muera mi mujer, yo hice un muñequito y lo traspasé con alfileres (...) Nomás le di un navajazo, yo solo me quemé la tienda (...) lo enterré en el corral de mi casa (...) a la hora del temblor se me ocurrió que se murieran todos menos yo (...) por mi culpa, por mi grandísima culpa se quedaron todos esos indios sin tierra, no supe lo que hice, no quería matarlo, pero lo maté para evitar males mayores, yo no pude descansar hasta que lo maté y no me acuerdo de más, estaba borracho pero me arrepiento de todo... Perjuran, matan, mienten, roban, adulteran, oprimen y las sangres se suceden a las sangres... Bueno Padre, ya le dije que me acuso de todo... ¿De todo? Me acuso Padre de que me robé una peseta...

En esta confesión —que en la novela es el texto más largo— se concentran las *vidas y milagros* de los zapotlanenses: asesinos, infanticidas, incestuosos, sátrapas, homosexuales, zoófilos, ladrones, adúlteras... dicen ante el confesor lo que hacen y ocultan y callan ante los demás, despliegan el abanico de sus vidas íntimas y declaran o matizan lo que el novelista había manejado mediante elusiones, con pinceladas. Este pasaje demuestra el ya destacado poder de síntesis de Arreola, aquí se acrisola la vida de todo un pueblo, sus costumbres y vicios. No hubo necesidad de que el autor se detuviera en el detalle; bastó aglutinar en unas cuantas páginas la esencia de un espectro mayor, que otro novelista menos dotado habría expuesto en toneladas de papel y ríos de tinta.

Novela que no parece serlo por su afán fragmentario, *La feria* resulta al final el ensamblaje de muchos mundos condensados. Luego, su forma, su técnica, debe considerarse un acierto: como dice el refrán, *¿para qué tantos brincos estando el suelo tan parejo?*

Capacidad de síntesis, poder de observación, maestría de registro verbal, hacen de *La feria* una ínsula extraña de nuestra novelística. Y vista en retroceso, es indiscutible que dejó honda huella en otros escritores, quienes descubrieron que podían contarse cosas de otra forma, novelar con herramientas no ortodoxas. La de Juan José

Arreola —quien se ha declarado poco frecuentador de la lectura de novelas— es una obra a la que debe acudirse una y otra vez: muestra las posibilidades de desbaratar con inteligencia los cánones de la escritura.

De los cuentos de Juan José Arreola, uno que con el tiempo se ha vuelto emblemático para mí es el titulado “Corrido”. La razón es que en él se ilustra con nitidez cada uno de los elementos que integran la arquitectura del cuento. El magisterio de Arreola comienza con esta lección, la cuestión estilística es algo que ocurrirá *al posteriori*.

Otro aspecto que me lo ha hecho atractivo es su carácter plenamente cinematográfico. De la obra de Rufo, es sabido, se han realizado, con mayor o menor fortuna, algunas adaptaciones, pero en el caso de Arreola, acaso por su aura refinada y erudita, cualquier asociación con el cine era impensable, pero si nos fijamos bien la construcción fragmentaria de *La feria* está muy cercana a la forma de filmar de Robert Aitman.

La extensión de “Corrido” lo hace más propicio para filmar un corto. Los primeros párrafos nos presentan el lugar donde se desarrollará la acción y uno de los motivos que permitirán la concatenación de los hechos: la Plazuela de Ameca y el hidrante en el que los pobladores se abastecen de agua.

* Periodista, miembro de la redacción de *El Semanario Cultural de Novedades*.

En los siguientes párrafos, los centrales, se nos presenta el conflicto. Leamos el primero de ellos donde los cortes de edición están marcados al precisarse algunos detalles de la Plazuela:

La que primero llegó fue la muchacha con su cántaro rojo, por la ancha calle que se parte en dos. Los rivales caminaban frente a ella, por las calles de los lados, sin saber que se darían un topo en el testarazo. Ellos y la muchacha parecía que iban de acuerdo con el destino, cada uno por su calle.

Al prescindir del diálogo, la acción en “Corrido” se sostiene a base de los gestos de los personajes (el *Indio* Fernández hubiera estado a sus anchas firmándolo) y los sonidos ambientales; la música de fondo estorbaría. Los siguientes párrafos, que introducen el clímax, ponen de manifiesto la maestría narrativa de Arreola:

El chorro de agua, al mismo tiempo que el cántaro, los estaba llenando de ganas de pelear. Era lo único que estorbaba aquel silencio tan entero. La muchacha cerró la llave dándose cuenta cuando ya el agua se derramaba. Se echó el cántaro al hombro casi corriendo con susto.

Los que la quisieron estaban en el último suspenso, como los gallos todavía sin soltar, embebidos uno y otro en los puntos negros de sus ojos. Al subir la banqueta del otro lado, la muchacha dio un mal paso y el cántaro y el agua se hicieron trizas en el suelo.

Esa fue la merita señal...

El desenlace no pierde su importancia, pero para ilustrar lo que de cinematográfica tiene la escritura de Arreola lo anterior, creo, es suficiente.

Otro aspecto de la obra de Arreola que me ha interesado, más por razones personales que críticas, cae en el ámbito amoroso. Elías Canetti y Gilles Deleuze y Felix Guattari al estudiar las cartas de Kafka y Proust han hecho notar la manera en que ambos buscaban los pretextos para postergar el encuentro con sus amantes.

No existe aquí una imposibilidad externa sino un renunciamiento voluntario. Dos textos cortos de Arreola se acercan a esta situación. En “Gravitación”, una de las que llamaríamos sus prosas poéticas, el protagonista no puede evitar estar cerca de la amada, pero al mismo tiempo sabe que nunca sucumbirá a su influjo. Leemos en el párrafo inicial, cuyo *incipit*, como debe ser, define todo el texto: “Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia ti, sondeo tus pensamientos, indago el germen de tus actos. Vagos deseos se remueven en el fondo, confusos y ondulantes en su lecho de reptiles.” Sí, los abismos atraen pero algunos tienen la fuerza de voluntad para mantener una distancia ante él. Culmina el texto: “Yo sigo a la orilla, ensimismado. Muchos seres se despeñan a lo lejos. Sus restos yacen borrosos, disueltos en la satisfacción. Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca.”

En “El encuentro”, ya no es solamente para uno el rotode evitar el contacto sino para ambos miembros de la pareja. La cuestión es que si el encuentro se logra, la relación fracasa. Nuevamente los párrafos extremos nos dan toda la solución:

Dos puntos que se atraen, no tienen por qué elegir forzosamente la recta. Claro que es el procedimiento más corto. Pero hay quienes prefieren el infinito.(...)

De vez en cuando, una pareja se aparta de esta regla invariable. Su propósito es francamente lineal, y no carece de rectitud. Misteriosamente, optan por el laberinto. No pueden vivir separados. Esta es su única certeza, y van a perderla buscándose. Cuando uno de ellos comete un error y provoca el encuentro, el otro finge no darse cuenta y pasa a saludar.

—José Francisco Conde Ortega*

[n “De balística”, el sabio y socarrón arqueólogo le da al aspirante a doctor —y arquetipo del estudiante gringo— tres consejos para la conferencia que éste tendría que dar en Minnesota, y que seguramente incluiría en su tesis doctoral: “sea pintoresco”, “sea imponente” y “sea pertinaz”.¹ Y como en todos los guiños que Juan José Arreola le hace al lector, la “malicia” narrativa del narrador de Zapotlán va un poco más allá. De cierta manera está proponiendo una suerte de *Ars Poética*. Es decir, le sugiere —nos sugiere— un método de trabajo en el momento de enfrentarse a la hoja en blanco.

Y es que aquí parece decirnos Arreola que, como escribió Flaubert, “todo el talento de escribir no consiste, después de todo, más que en la elección de las palabras”.² Especie de fórmula arduamente sencilla, pero que implica un compromiso mayor con el oficio de escribir. Parece evidente que hay más de una semejanza entre Juan José Arreola y Flaubert: la búsqueda de la palabra exacta, el ritmo de las palabras, la justeza de cada término empleado. Y si el francés, sobre todo en su correspondencia, dejó señales de su método y sus aspi-

* Poeta, ensayista y narrador. Miembro del Área de Literatura del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco

¹ Juan José Arreola “De balística”, en *Tres días y un cenicero...*, p. 59-60.

² Eusebio Ruvalcaba, *La sabiduría de Gustave Flaubert*, p. 15.

raciones como escritor, el jalisciense, en entrevistas, conversaciones y clases, no dejó de advertirnos a propósito de su idea de la literatura.

Desde sus primeros dos libros, *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), Juan José Arreola deja constancia de su idea del oficio y de la responsabilidad que asume con el Verbo, particularmente en la práctica del cuento. Su contribución a este subgénero del género narrativo es indudable, y ha sido reconocida por escritores, críticos y lectores comunes. Sus cuentos, desde el punto de vista temático, han sido estudiados con profusión; y se ha hecho hincapié en determinados aspectos: el absurdo de la existencia, la herencia moral del catolicismo, la conflictiva relación entre el hombre y la mujer, la irónica —y no pocas veces desencantada— mirada sobre la modernidad.

También se ha insistido en otro aspecto no menos importante: las referencias intertextuales, en cierta forma emparentadas con la noción de “diálogo” desarrollada por Bajtin. Referencias que involucran a otros textos, a personajes históricos o literarios; y que muchas veces contienen un dejo paródico y aun satírico. No obstante, esta intertextualidad no supone un principio de reflexión sobre el cuento. Más bien, forma parte de esa necesidad de acechar las posibilidades de la palabra, observar todas sus aristas, aquilatar su peso específico, escudriñar en otros usos para ponderar su cabal utilización.

O dicho de otro modo, un poco a contracorriente de una tradición hispanoamericana de cuentistas-críticos, de Horacio Quiroga a Ricardo Piglia, pasando por Borges, Cortázar y Fuentes, Arreola se cuestiona los mecanismos del cuento de una manera atípica. A partir de la lectura y de la práctica del oficio, de la labor editorial, las conferencias y la enseñanza, el autor de *La feria* se aleja de una visión sistemática de los géneros literarios y de la literatura. Se lee en “Tres días y un cenicero”: “Escribo porque creo en milagros”.³

³ Juan José Arreola, “Tres días y un cenicero”, en *Op.cit.*, p. 40.

Y como la literatura es siempre “una verdad sospechosa”, como escribiera Alfonso Reyes; o como quería Antonio Machado cuando afirmó que se miente por falta de imaginación, Juan José Arreola en diversas entrevistas hizo afirmaciones que refuerzan su posición anticanónica y asistemática. Ha dicho que en literatura es un simple aficionado; y que le repugna entrar al juego de los juegos de la técnica; y que es un artista de poca o mediana estatura, pero auténtico. Quizás por eso ha preferido la palabra oral, mediante la entrevista preferentemente, para opinar sobre su literatura, sus autores preferidos y la literatura en general.

Por otro lado, los gustos de Juan José Arreola se ven reflejados en ciertos textos, como el prólogo a los *Ensayos escogidos* de Montaigne; o el posfacio a *Personae* de Pound; o sus comentarios en *Ramón López Velarde. Una lectura parcial*.⁴ Son gustos que, por afinidades espirituales, pueden entenderse como formas de asumir el asunto literario. Es decir, una manera de decir tangencialmente que una teoría de la literatura se da en el ejercicio de leer a autores entrañables. Tal vez, como emocionadamente declaró Borges, estar agradecido con los libros que le fue dado leer.

Así, alejado de una concepción teórica del cuento, Arreola, en la práctica, escribe no una teoría implícita del oficio, sino una manera de trabajar con el lenguaje para darle cuerpo al material narrativo; una forma de la seducción lingüística para encontrar la estructura idónea. Fondo es forma parece repetir Arreola. Y contra la aparente idea del predominio de la intuición que parece desprenderse de lo dicho en las entrevistas, una noción de orden mental se advierte en cada uno de sus cuentos. Flaubert escribió que

⁴ José Luis Martínez, “Juan José Arreola: un apunte”, pp. 7-11.

No se escribe con el corazón sino con la cabeza, y por bien dotado que se esté, siempre hace falta esa vieja concentración que da vigor al pensamiento y relieve a la palabra.⁵

¿Y no se parecen aquí asombrosamente Arreola y Flaubert? El francés discurre sobre su método de trabajo; el mexicano lleva hasta sus últimas consecuencias esa necesidad del orden mental. Los dos han dejado páginas ejemplares para la historia de la literatura.

La obra cuentística de Juan José Arreola abarca los más diversos registros. Y los críticos han buscado agrupar los cuentos de acuerdo con las más diversas perspectivas. Y los estudiosos están más o menos de acuerdo en cuatro grandes apartados: el cuestionamiento a las convenciones sociales y a la idea del progreso; el conflicto de las relaciones con la mujer; la preocupación por asuntos teológicos y morales, y la reflexión sobre la creación, la enseñanza y el arte en general.

Por otra parte, Antonio Alatorre encuentra tres preocupaciones en la obra de Arreola: la ética (y su variante teológica), la sexual y la estética.⁶ Jorge Arturo Ojeda prefiere hablar de Ars poética, la comunidad, lo mágico, la caverna y la desilusión del bien.⁷ Adolfo Castañón propone tres “cuerdas” centrales: el amor, las mujeres y el matrimonio; las fantasías mecánicas y las sátiras sociales e industriales y las evocaciones de la infancia y de Zapotlán.⁸ Arreola prefiere decir que sus temas principales son “la convivencia y la imposibilidad del amor. También el aislamiento y la soledad”.⁹

En alguna parte afirmó Juan José Arreola: “Toda belleza es formal y, lo confieso, no puedo concebir su persecución sin el respaldo de un

⁵ Eusebio Ruvalcaba, *Op. Cit.*, p. 15.

⁶ Citado por Jorge Arturo Ojeda, *Antología de Juan José Arreola*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p 9-128.

⁸ V. Adolfo Castañón, *El reino y su sombra. En torno a Juan José Arreola*.

⁹ V. Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*.

amor absoluto a la forma". Y sabemos que está hablando del trabajo con el lenguaje. Y Flaubert le escribió a su amada Louise Colet:

"La forma es la carne misma del pensamiento; cuanto más anchos sean los músculos de tu pecho, más a gusto respirarás."¹⁰ En ambos se encuentra la certeza de que la unión indisoluble de fondo y forma se encuentra la belleza. Y de que ésta se consigue únicamente con la sabiduría adquirida con la práctica tenaz del oficio de escribir. Flaubert lo hace patente en su correspondencia y en cada línea de su obra novelística; Arreola, en pláticas aquí y allá y en cada uno de sus cuentos: orden mental y conocimiento y puesta a prueba de las posibilidades del idioma. Flaubert arriesga una fórmula sencilla: "la forma sale del fondo, como el calor del fuego."¹¹

Juan José Arreola le dice a Emmanuel Carballo:

El problema del arte consiste en untar el espíritu en la materia. Es decir, es tratar de detener el espíritu en cualquier forma material, porque si éste no se alojara en la materia no existiría el archivo de la humanidad.¹²

Y escribe Flaubert:

Las obras más hermosas son aquellas en las que hay menos materia; cuanto más se acerca la expresión al pensamiento, cuanto más se pega a éste la palabra y desaparece, más hermoso resulta.¹³

Y aunque pudiera advertirse una aparente contradicción entre ambas afirmaciones, lo cierto es que las connotaciones de materia son distintas. Para el francés es lo contrario del espíritu; para Arreola,

¹⁰ Eusebio Ruvalcaba, *Op. Cit.*, p. 29.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² Emmanuel Carballo, *Op. Cit.*, p. 435.

¹³ Eusebio Ruvalcaba, *Op. Cit.*, p. 30.

el vehículo que contiene el Verbo. En ambos casos la aspiración es el Arte. Tal como lo escribe Flaubert:

No hay que creer siempre que el sentimiento lo es todo. En las artes no es nada sin la forma. Las mujeres, que han amado tanto, no conocen el amor por haber estado demasiado preocupadas por él; no tienen un apetito desinteresado por lo Bello. Para ellas el amor siempre ha de estar ligado a algo, a un fin, a una cuestión práctica. Escriben para satisfacer su corazón, pero no atraídas por el Arte, principio absoluto en sí mismo y que no necesita más apoyo que el requerido por una estrella.¹⁴

Por eso el arduo trabajo de Arreola con el lenguaje. De ahí el esmero formal como necesidad ética. Sólo apelando a las posibilidades del idioma puede conseguirse esa síntesis de forma y contenido para tocar ese instante de eternidad que supone la obra de arte. Por lo mismo, Arreola siempre ha sabido que una de las maneras más propiciatorias para trabajar con el lenguaje es dejarse invadir por el misterio de la poesía. Así, cada texto suyo suele ser breve e intenso, como resultado de una fórmula personal: la condensación. Y he aquí otra de sus semejanzas con Flaubert. Escribe el autor de *Madam Bovary*:

La prosa nació ayer; eso es lo que hay que pensar. El verso es la forma por excelencia de las literaturas antiguas. Todas las combinaciones poéticas se han probado; pero no las de la prosa.¹⁵

Y Arreola trabaja, busca explorar todas las posibilidades de la prosa, del mismo modo que une la idea del misterio poético con los vaivenes rítmicos del renglón seguido. Tal vez para dejar de decir que “los poetas son dichosos”.¹⁶

De tal suerte, no es aventurado decir que el protagonista de los cuentos de Arreola es el lenguaje, el Verbo que obliga a ordenar la

¹⁴ Ibid. . p. 29.

¹⁵ Ibid., p. 22.

¹⁶ Ibid., p. 21.

sintaxis, a atisbar en ese misterio que convoca significados, acepciones, ritmos... O, dicho de otro modo, por medio de ese trabajo minucioso con las palabras del idioma, Arreola construye un edificio verbal que le permite dar su versión del mundo. El contar ciertas historias, el establecer un juicio u observar a sus personajes en determinadas situaciones, mediante la búsqueda y encuentro de la palabra justa, la frase apropiada, el ordenamiento insustituible, hace que Arreola le exija al lector una participación más activa.

Y este lector, no siempre inocente, deja de contentarse con el registro de una anécdota más o menos feliz. Siente que debe involucrarse en otro nivel de lectura: el que le ofrece ese incesante indagar en cada resquicio de la palabra. Creo que, aparte de la voluntad de incidir en la realidad para darle un tinte emocional propio, el método —si puede hablarse en este sentido de un método— de Arreola en el cuento es ejercer el poder de la seducción mediante la sabia utilización de todas las palabras del idioma.

Cada cuento de Arreola es una puesta en práctica de este recurso. Desde la primera línea, el lector se siente partícipe de historia. No sabe qué le va a contar, pero la justeza de la frase lo obliga a poner atención. Un ritmo comienza a invadir una atmósfera compartida. Autor y lector comienzan a reescribir una historia; a hacerse cómplices en la andadura de la palabra. Y no pocas veces, dentro del mismo cuento, el lector acude, regocijado, a este ejercicio seductor de la Palabra: un personaje adquiere una indudable superioridad sobre otro porque es un hábil utilizador de la palabra.

Creo que un cuento que podría ilustrar perfectamente lo anterior es “De balística”.¹⁷ El texto refiere el encuentro entre un joven estudiante de Minnesota y un arqueólogo, autoridad reconocida en la materia. El escenario es Numancia y el tiempo es más o menos

¹⁷ Juan José Arreola, “De balística”, en *Tres días y un venicero*, p. 49-62.

contemporáneo a la escritura del relato. El pretexto es el uso de las máquinas de guerra durante la toma de esta ciudad.

El estudiante llega, recomendado por un profesor de nombre Burns, al lugar de los hechos para consultar al especialista. Y desde el principio comienza un trabajo de seducción marcado por los diferentes recursos verbales de los personajes. El estudiante, debido a la premura de su tiempo, buscar ir directamente a su objetivo: la información que le pueda proporcionar el arqueólogo, puesto que a su regreso, dice el estudiante, “debo preparar una tesis profesional de doscientas cuartillas sobre balística romana, y redactar algunas conferencias”.¹⁸ Aquí se advierte la utilización pragmática de la lengua. Y se privilegia la función sintomática, pues nos damos cuenta de la prisa del estudiante. Y es que el arqueólogo ya había marcado las distancias entre un hablante y otro. El cuento comienza con las palabras del especialista:

Ésas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobiliór. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña Redonda. De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio.¹⁹

Y sintaxis, adjetivación, reminiscencias, ecos de otras voces le dan a este párrafo una cadencia que choca, de inmediato, con los hábitos lingüísticos del joven. La oralidad despaciosa y evocativa del especialista hace entrar en conflicto al estudiante, quien se apresura a decir: “Déjese ya de frases y dígame qué, cómo y a cuál distancia disparaban las balistas.”²⁰ Prisa sí; y urgencia de cumplir su cometido; pero, sobre todo, incompreensión de los usos lingüísticos de su interlocutor.

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁰ *Loc. cit.*

Después, poco a poco, el efecto seductor se va imponiendo. El arqueólogo, desde su posición de experto, le va presentando la historia de la balística como un conjunto de fracasos, equivocaciones y falsedades. Y desautoriza a las fuentes del estudiante, tachando a Marco Vitrubio Politrón, al parecer fuente incontestable para el joven, de “célebre amateur”. Y cada parlamento del viejo sabio está cargada de reposo, inteligencia, agudeza y ritmo; selecciona las palabras para que vayan causando efecto en el estudiante. Y desarma la historia de la balística con anécdotas donde el esmero en el idioma convoca un aliento poético. Ante esto, las intervenciones del estudiante se van reduciendo. Y llegan a limitarse a preguntas.

Las primeras líneas del cuento ofrecen, cuando menos, la lectura de dos ecos de voces prestigiosas. Por un lado, la de Rodrigo Caro y su “Canción a las ruinas de Itálica”; por otro, a partir del ritmo, es fácil traer a la memoria aquel poema de sor Juana que comienza: “Este que ves, engaño colorido...”. Así, un juego lúdico entre preguntas y respuestas se va dando de tal manera que el estudiante se ve minimizado. Son dos discursos diferentes que hablan de un saber diferente.

Y esta diferencia entre los hábitos lingüísticos se vuelve abismal cuando, al final, ese esmero en el idioma se intensifica en la poética descripción del narrador, en esencia uno con el sabio lúdico:

El sol se había puesto ya sobre el árido paisaje numantino. En el cauce seco del Merdancho brillaba una nostalgia de río. Los serafines del Angelus volaban a los lejos, sobre invisibles aldeas. Y maestro y discípulo se quedaron inmóviles, eternizados por un instantáneo recogimiento, como dos bloques erráticos bajo el crepúsculo grisáceo.²¹

²¹ *Ibid.*, p. 62.

Un poco antes, dada la insistencia del doctorando estadounidense de si tendría éxito, el viejo profesor le entrega una roca que puede presentar como prueba de lo nuevo que aprendió en este viaje. Y la roca simboliza, entonces, la forma material de la seducción. Por medio de las palabras el sabio arqueólogo fue debilitando sus defensas teóricas: le demostró que su conocimiento era deleznable. Y para acabarlo de convencer, le da esa roca como un consuelo de tontos. Tal vez ese viejo, sabio, memorioso y diestro en el manejo del idioma, sabía que el punto de encuentro entre los saberes poético y académico siempre ha sido una entelequia. Probablemente sabía, también, que ciertos estereotipos son mantenidos a ultranza: un estudiante gringo lo es aquí y en todas partes. No obstante, ese ejercicio poético con el idioma, esa necesidad de contar historias sí es un mecanismo de la seducción. El estudiante se queda sin preguntas; con su voluntad prisionera del verbo ilimitado del especialista: listo para recibir una roca cualquiera para presentarla como un proyectil de la época romana y “tener éxito” en sus cortos y burocráticos afanes.

Una de las acepciones del verbo alucinar es seducir. Y seducir, en última instancia no es más que apropiarse de otra voluntad. Pero alucinar, en cada una de sus letras, tiene un ritmo peculiar; en el entramado de la palabra, es también tener visiones. Pocos cuentistas en español han sabido apropiarse de las voluntades lectoras como Juan José Arreola. En un juego natural de espejos, el lector, seducido por una prosa rica en matices, sugerencias y certidumbre en el oficio, no puede dejar de pensar en ese verbo alucinado que le ha dado al narrador jalisciense una presencia central en la literatura de todos los tiempos.

-0-

Ciudad Nezahualcóyotl-UAM-Azcapotzalco, invierno del 2000.

BIBLIOGRAFÍA

- Arreola, Juan José. *Confabulario y Varia invención (1951-1955)*. México, FCE. 1955. (Col. Letras Mexicanas, 2)
- *Tres días y un cenicero y otros cuentos*. México, Alfaguara, 2000.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1994.
- Castañón, Adolfo. *El reino y su sombra: en torno a Juan José Arreola*. México, Ediciones del Ermitaño, 1999.
- Flaubert, Gustave. *La pasión de escribir*. México, Ediciones Coyoacán, 2000. (Diálogo, 47)
- Ojeda, Jorge Arturo. *Antología de Juan José Arreola*. México, Oasis, 1969.
- Ruvalcaba, Eusebio. *La sabiduría de Gustave Flaubert*. México, Planeta, 1996.

Vicente Francisco Torres*

[El nombre de Juan José Arreola es sinónimo de contención y de estilo. Su obra cuentística, que antes de ser separada en libros por Joaquín Mortiz cabía en un tomo de la colección Popular del Fondo de Cultura Económica, da la impresión de haber sido recortada y pulida a lo largo de los años. Arreola atribuye su pasión artesanal por el lenguaje a que desciende, por parte de madre, de herrero y, por parte de padre, de carpintero. En una entrevista con Federico Campbell, dijo sobre este particular:

Siempre me atrajo el tratamiento de la madera, los ensambles, los jaspes. De esa facultad de aplicar mis manos a la materia nace un recuerdo. Mis hermanos, salvo Antonio que es universitario y yo, son todos muy buenos artesanos. Respecto a uno de mis hermanos yo sentía cierta rivalidad, o cierto sentimiento de inferioridad, porque él era y es ahora un artesano genial. No pudiendo competir con él como artesano del hierro y de la madera, derivé a la artesanía del lenguaje.

Sus narraciones, particularmente las contenidas en *Cantos de mal dolor* y *Prosodia*, indican su trato íntimo con los libros, amistad que nació en su infancia cuando, en medio del torbellino de la guerra cristera, su padre lo lleva a trabajar, a los 12 años de edad, con un

* Miembro del Área de Literatura de la UAM-Azcapotzalco.

maestro encuadernador. Allí aprendió a amar los libros en cuanto objetos porque la pasión por la riqueza de las obras literarias se la inculcó un profesor de primaria. De aquellos años data igualmente su gusto por la palabra alada:

Soy autodidacto, es cierto. Pero a los doce años y en Zapotlán el Grande leí a Baudelaire, a Walt Whitman y a los principales fundadores de mi estilo: Papini y Marcel Schwob, junto con medio centenar de otros nombres más y menos ilustres... Y oía las canciones y los dichos populares y me gustaba mucho la conversación de la gente de campo.

Ya que el mismo Arreola ha sido pródigo en noticias sobre los libros y los autores que ama, debemos recordar que nuestro autor no sólo es un maestro en el cuento y en la novela (*La feria*), sino su facundia le ha permitido convertirse en su propio personaje en libros memoriosos en los que está centrado el presente texto.

El último jugar (1998), volumen aluvional y ordenado al propio tiempo, es un libro amoroso en el que Orso Arreola, hijo del novelista, consigna los momentos de gloria y sufrimiento que vivió su padre desde 1937, año en que llega por primera vez a la ciudad de México, hasta el fatídico 1968. En este puñado de cartas, recuerdos, documentos, fragmentos de diario y apuntes, vemos a Arreola viviendo intensamente sus días pero también convirtiéndose en un personaje que sería vendedor, actor, locutor de radio, declamador, profesor universitario, periodista, don Juan, editor y creador de proyectos culturales (fue el primer director de la Casa del Lago, en donde instaló varias mesas para que ahí se dieran cita los devotos del ajedrez; firmó el acta constitutiva del Centro Mexicano de Escritores, de cuya primera promoción fue parte, junto con Alf Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Emmanuel Carballo, Sergio Magaña y Herminio Chávez Guerrero; y bautizó las colecciones discográficas Voz Viva de México y Voz Viva de América, de la Universidad Nacional Autónoma de México).

Arreola pone especial énfasis en dos aspectos: su vida sentimental y la mezcla de atracción y repudio que siempre le inspiró la capital. Si no fuera por el rango de los protagonistas, uno estaría tentado a dejar en la intimidad los amores de Arreola. Pero es el mismo artifice quien nos habla de Cora, quien a los 20 años le reveló el erotismo. Luego vendrían Guadalupe Valencia y María Luisa Tavernier; pero quien ocupó el sitio más destacado fue Elena Poniatowska, amor que le costó el divorcio de su esposa Sara porque Juan Rulfo llevó las licenciadas nuevas. Y los amores nos llevan a las amistades entre las que destacan el sabio maestro Antonio Alatorre y Juan Rulfo, con quien Arreola dijo formar una yunta para cortar por lo sano un lugar común que crearon los enemigos de ambos escritores: Arreola era estilista, fantástico y afrancesado, mientras Rulfo era realista y nacionalista.

La etiqueta de afrancesado y artificioso le dio a Arreola malos momentos a principios de la década de los sesenta, cuando impartía talleres de creación literaria en apoyo a la revolución cubana. El autor de *La feria* no es muy explícito en este apartado, pero tal parece que él estuvo presente, en La Habana, en la histórica exhibición de *P.M.*, cinta sobre la vida nocturna cubana que hizo abandonar la isla a Guillermo Cabrera Infante después de escuchar las broncíneas palabras de Fidel Castro: con la revolución todo; contra la revolución nada.

Fidel Castro y el Che Guevara son otros protagonistas notables de *El último juglar*. El primero compraba sus bisteces en la misma carnicería que frecuentaba Arreola en la colonia Cuauhtémoc; el segundo retrató a sus hijos —Orso entre ellos— cuando eran pequeños.

Arriba apareció el tema de la amistad de Arreola con Rulfo, y quiero detenerme en eso un momento porque dicha relación fue tan estrecha que, a la muerte del autor de *Pedro Páramo*, Vicente Leñero, Federico Campbell y Eduardo Lizalde sostuvieron una larga entrevista con Arreola que clarifica algunos aspectos insuficientemente

documentados. Entre ellos, el más importante es Rulfo como lector de William Faulkner, porque en 1956 el estudiante norteamericano James East Irby, bajo la guía de María del Carmen Millán, escribió una larga disertación titulada *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos (Lino Novás Calvo, Juan Rulfo, José Revueltas y Juan Carlos Onetti)*, que fue utilizada en su momento para quitarle algunos puntos de valor a la obra de Rulfo, pero sobre todo a la de José Revueltas. En *¿Te acuerdas de Rulfo?*, Juan José Arreola?, el autor de *La feria* declara:

Hay que decirlo con toda sinceridad: sin *Mientras yo agonizo*, sin *Luz de agosto*, sin *Santuario* y, sobre todo, sin el cuento que nos revaluó a Faulkner en Guadalajara —de la *Revista de Occidente*, te lo voy a enseñar ahorita— “Todos los aviadores muertos”. Rulfo y yo seríamos ahorita, justamente, los aviadores muertos...

En *El último juglar* dos cuestiones resultan sumamente atractivas: por qué la narrativa de Arreola ha sido tan parca y perfecta y cómo fue su proceso de formación, es decir, cómo se hizo artista.

El maestro de la cabellera argentina, antes que escritor, quiso ser actor. Así lo demuestran sus estudios con Fernando Wagner y Rodolfo Usigli. Casos paralelos: si bien gozó de la simpatía y el magisterio del autor de *Ensayo de un crimen*, también padeció, como Jorge Ibarguengoitia, su enemistad.

En múltiples ocasiones el hijo dilecto de Zapotlán ha ensalzado a los pilares de su formación autodidacta: Marcel Schwob y Giovanni Papini, primero; luego vinieron los tres grandes: James Joyce, Franz Kafka y Marcel Proust y, sobre todos ellos, el mayor, el que releía todas las noches: Dostoievski. Pero *El último juglar* nos revela que antes de esos narradores estuvo Sigmund Freud, con todo lo que ello significó para su vida íntima y para su pensamiento artístico.

La parquedad de su obra y su estilo artesanal aparecen bien documentados:

En literatura siempre he sido fiel a ciertos autores, cuyos textos se aproximan más al arte que a la misma literatura. Por eso detesto a los autores prolíficos que tanto abundan en nuestros días y que hacen una literatura industrial, que se produce en serie, para satisfacer la demanda de un público cada vez más apto para comprar un libro, pero cada vez menos capaz de poder leerlo y asimilarlo...¿Para qué escribir algo inferior a lo que se escribió la semana pasada, el año pasado? En ese sentido se ha perdido el gusto literario por aproximar a la literatura con el arte, con la idea de creación. En mi caso, no escribo para no repetirme, ni para publicar textos inferiores a los que ya publiqué. ¿Qué caso tendría? Estamos llenos de libros que no hacen falta....

A la par que forjaba su estilo y vivía intensamente, Arreola maduró sus convicciones literarias y las ideas que regirían su existencia:

El ejercicio de la voluntad siempre lo he visto limitado a un pequeño número de actos, la mayoría de las veces intrascendentes. No basta tener voluntad, hacen falta circunstancias para emplearla. Nunca podemos contar con las circunstancias ni con los hechos accidentales. No creo en el destino. Creo en el azar, en una especie de lotería. Multitudes de individuos que al vivir y al convivir producen millares de accidentes entre sí.

El magisterio de Arreola está no sólo en el carácter ejemplar de sus ficciones. Las revistas literarias y editoras marginales que él impulsó o fundó son muestra viva de ello: en Guadalajara, en los años cuarenta, funda la revista *Pan* —en la que Rulfo publica “Nos han dado la tierra”— con Antonio Alatorre; en 1950, ya en México, crea *Los Presentes*, que entrega la edición de *Final de juego*, de Julio Cortázar y los primeros libros de Carlos Fuentes (quien pasó a formar, junto con Octavio Paz, parte de sus desafectos) y Elena Poniatowska; a finales de 1958 lanza los *Cuadernos del Unicornio* y, en 1964, se embarca en su última aventura editorial: *Mester*, que aglutinaría a José Agustín, Elsa Cross, Gerardo de la Torre, Jorge Arturo Ojeda, Juan Tovar, Guillermo Fernández y José Carlos Becerra.

Sabemos que un autor proviene de otros, a pesar de que lo nieguen voces grandes y pequeñas. Si alguien recuerda uno de los aforismos de *Cantos de mal dolor* (“Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja”) se sorprenderá con estas líneas que son como huellas en la playa de la literatura de Arreola: “Yo no viví feliz mi relación con Cora, me hizo sufrir mucho y creo, como el poeta Louis Aragon, que *no hay amor feliz*, que toda pareja lleva en si misma el germen de su propia destrucción, así como la vida lleva de la mano a la muerte.”

Uno de los capítulos más emotivos de estas memorias narra la visita que, en 1940, realizó Pablo Neruda a Zapotlán. Allí el poeta, emocionado por la declamación de Arreola, lo invitó a viajar a la URSS como su secretario. Sin embargo, la esposa del chileno, sabedora de la mala salud de Arreola, le sugirió que lo pensara, porque Europa estaba convulsionada, Neruda empezaba a beber por la tarde, terminaba en la madrugada y se levantaba al mediodía. Además, viajaba mucho y fue así que el joven Arreola, pensando en los males estomacales que lo agobiaron desde edad temprana, declinó la invitación.

Grande y diverso es el anecdotario de Arreola. A él quiso atribuírsele la máxima “En tierra de ciegos el tuerto es Reyes”, hecho que le preocupaba por el amor que tenía al primer escritor mexicano mencionado como candidato al Premio Nobel de Literatura.

En la última página de sus memorias, Arreola estampa la divisa de su vida, misma que suscriben los cuatro centenares de páginas que el narrador preparó con su hijo Orso:

Darme a los demás, ser sincero, enseñar y formar a los que se acercan a mí de buena fe, sin esperar nada a cambio. Eso es lo que soy, lo que fui. El unicornio que buscaba todos los días a su dama en un claro del bosque para verse en su espejo y convertirse en tiempo de la memoria, en ese tiempo en el que ahora escribo mi vida.

Memoria y olvido, otro libro memorioso que Arreola le contara a Fernando del Paso, va de 1920 a 1947 y nos habla de la infancia y juventud del escritor nacido en Zapotlán. En el volumen se alternan la novelesca narración de su viaje a París, vía Nueva York, y la permanencia de Arreola durante el invierno en la Ciudad Luz. Todo esto se adereza con la confesión de las cosas que dan placer a los sentidos (el vino, las plumas fuente, los lápices de calidad, los papeles finos, las prendas de vestir) y el reconocimiento de otros autores preferidos: Freud, Ibsen, Selma Lagerlöff, Hamsun, Kierkegaard, Óscar Wilde, Francis James, Gorki, Tolstoi, Valle Inclán y, otra vez, Giovanni Papini, dios tutelar que le da conciencia de lo que es la literatura. Como Borges, no ha sido lector de novelas, excepto las de Dostoyevski. Juan José Arreola, maestro de la palabra, reconoce que fueron dos mexicanos quienes le abrieron el camino para cultivar el poema en prosa: el hoy olvidado Francisco Monterde, y Julio Torri.

Como toda biografía, *Memoria y olvido* ofrece un retrato del alma de Arreola: no quiere ser un hombre digno de la hagiografía; acepta su consistencia de mármol y arcilla. En él coexisten el arte y los apetitos sexuales, un poco de egoísmo, el miedo a la fama, la timidez juvenil, la debilidad que lo llevaba a emprender regresos cuando marcharse le había costado mucho trabajo, y su convicción de que el ser humano es deleznable:

Me di cuenta también, desde muy niño, de la existencia de la crueldad humana. Mi padre comenzó a leer la *Historia universal*, de Eugenio Eucken, la mejor y más grande de su tiempo: la compraba volumen por volumen, y una vez me dijo que estaba profundamente decepcionado. *No puedo aceptar --decía-- que la historia universal sea una historia interminable de infamias, de crueldades, de crímenes. De estulticia.* Por su parte, uno de mis dos tíos sacerdotes, Librado, no tenía una visión más optimista ni de la historia ni del ser humano. Los Nerones, los Calígulas, afirmaba, se repiten en toda la historia y existen en todas partes. Lo que sucede es que muchos de ellos no llegan al poder. Sodoma y Gomorra

están en Tamazula, en Zapotiltic, donde quieras. En el propio Zapotlán hay ejemplares que no le piden nada a los grandes tiranos de la historia.

Los recuerdos de Arreola oscilan del más pintoresco aldeanismo tapatío (dulces, bebidas, costumbres) a su trato con celebridades europeas (Camus, Caillois, Picasso) y con mexicanos distinguidos que radicaban en el Viejo Continente, como Octavio Paz y Rodolfo Usigli. En París, durante una recepción que se le daba a Gabriela Mistral por haber obtenido el Premio Nobel, tuvo lugar este incidente:

Gabriela se puso de pie, y me pareció muy alta. Estaba en la plenitud de su vida —tenía unos cincuenta años entonces— y se veía que era una mujer fuerte. Avanzó después hacia nosotros, acompañada por quien supongo era el embajador de Chile, y nos encontramos a medio salón. Rodolfo Usigli le tendió la mano a Gabriela, y en ese momento ocurrió algo extraordinario: Gabriela ignoró a Usigli y me abrió los brazos, diciendo: *Hijo mío, yo avancé y me abrazó como lo que fue para mí, como una madre: Hijo mío ¿por qué estás tan flaquito?*

En el volumen dictado al autor de *Palinuro de México*, Arreola se refiere también a la parquedad de su obra y habla y alude de paso a la de Rulfo:

Respecto a por qué no escribimos más los dos, volvería a la honradez de José Gorostiza: ¿vale la pena realmente escribir algo que no supere a lo ya hecho y sólo agregue cantidad? Sostengo que una obra no crece por cantidad; hay escritores que se sepultan a sí mismos bajo una montaña de libros. La obra no crece por los títulos, va creciendo sola. Se me podrá decir que Dostoyevski escribió mucho y que Rimbaud escribió poco, y que Lautréamont también escribió poco. Hay muchos autores que escribieron poco y que son tan grandes como los que escribieron mucho. Aquí ya sería una situación de carácter casi personal, el escribir poco o el escribir mucho. Lo que importa es escribir de manera excepcional(...) Pero al fin y al cabo mis escritos son pocos debido, sí, a ese afán de acercarme a la perfección y, aunque parezca paradójico, también a mi amor por las letras. ...

Y esta reflexión nos conduce a su concepto de la literatura:

El arte literario se reduce a la ordenación de las palabras. Las palabras bien acomodadas crean nuevas obligaciones y producen una significación mayor de la que tienen aisladamente si pudiéramos tomarlas como cantidades de significación y sumarlas. De allí que palabras vulgares, totalmente desgastadas por el uso, vuelven a relucir como nuevas: la vecindad de otras palabras, mediante un proceso de suma y resta, les devuelve su significación original o les hace decir o apuntar lo indecible.

En un libro de esta naturaleza, no podían faltar las referencias a sucesos que fueron utilizados en la elaboración de textos literarios. Quizá lo más notable sea la descripción de los temblores que, curiosamente, aparecen lo mismo en la obra de Rulfo que en la de Arreola. Mientras el primero los consigna en “El día del derrumbe”, el segundo los usa en “Parturient montes” y en *La feria*. Otro ejemplo de cómo la realidad pasa a formar parte de la obra literaria proviene de la más lejana infancia de Arreola, cuando un cine itinerante, un autobús equipado para proyectar películas, llegaba a Zapotlán:

Enfrente de nosotros estaba la pantalla, que proyectaba, por ejemplo, un paseo por Roma, y entonces nos mostraban el coliseo, la Basílica de San Pedro, las fuentes, las termas de Caracalla. Otro día, nos llevaban a París. Por eso se llamaba *cinema tour*: Cada película era un viaje. Esta experiencia la rescato después en mi cuento *El guardagujas*, donde en un momento dado el tren está detenido, pero los pasajeros, gracias a un mecanismo de pantallas y proyectores, ven por las ventanillas un paisaje en movimiento y maravilla y media que pasa por ellas, y el tren continúa inmóvil.

Un dato final, vital y revelador se condensa en una imagen: cuando Juan José Arreola daba cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, llegaba cubierto con una capa negra con forro encarnado. Un alto sombrero negro coronaba su abundante cabellera argentina y desordenada. Hoy, por las confidencias conseguidas por Fernando

del Paso, sabemos que es muy probable que el modelo de su atuendo haya sido el actor vienés Adolf Wohlbrück, quien usaba frac, capa, sombrero de copa y bastón.

FUENTES DE CONSULTA

- Arreola, Orso, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Editorial Diana, 1998. Incluye abundante iconografía.
- Campbell, Federico, “Juan José Arreola / La mujer abandonada”, en *Conversaciones con escritores*, México, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas), 1972, pp. 37–57.
- Del Paso, Fernando, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola contada a Fernando del Paso*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Memorias Mexicanas), 1994.
- Leñero, Vicente, et al., *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?*, México, Universidad de Guadalajara – *Proceso*, 1989.

■ Tomás Bernal Alanís*

Acaso el pueblo, tal como existía en las primitivas comunidades, tenía un sentido profundo y verdadero del amor y la muerte, de la piedad y el heroísmo. Ese sentido profundo y verdadero que se manifiesta en la mitología, en sus cuentos folklóricos y leyendas, en la alfarería y en las danzas rituales.

Ernesto Sábato

La historia y la novela han sido testigos del drama humano. Su sentido por configurar un relato de lo acontecido y darle existencia como obra única, singular, es prodigioso en nuestro tiempo.

Tan sólo baste mencionar los trabajos clásicos de corte histórico que narran los episodios de un pueblo, comarca o región como: *Les paysans de Languedoc* de Emmanuel Le Roy Ladurie de 1966, o el modelo por antonomasia en el pensamiento occidental *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* de Fernand Braudel de 1949.

Todos ellos inscritos bajo la influencia de la línea braudeliiana, por excelencia, para explicar el lento, y muchas veces, imperceptible cambio en las condiciones materiales o espirituales de un espacio geográfico a lo largo de un lapso de tiempo.

* Profesor-investigador de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

Para el caso de México, el trabajo más representativo es el libro clásico de Luis González y González *Pueblo en vilo* (1968) que marca un hito en la forma de hacer historia en un país lleno de monstruos y héroes nacionales, que se engullen en sus feroces fauces lo pequeño, “lo que no tiene importancia”. Con esta obra el autor da una cátedra de cómo se puede recuperar la vida cotidiana de un pueblo para enmarcar las grandes etapas de nuestra nación.

Esta forma de hacer historia la han definido los doctores Cassani y Pérez Amuchástegui de la siguiente manera:

Si vemos la historia como una “serie” ininterrumpida de acontecimientos concatenados, cada acontecimiento representa sólo un instante fugaz. Pero si en lugar de atender el acontecimiento como si fuera un eslabón en la cadena, un segmento de la serie, consideramos “acontecimiento” a la serie misma, el “instante fugaz” se elimina para dar paso a algo más extenso, pero siempre determinable temporalmente por la duración de la serie.

En ella se encuadra tanto la vida cotidiana como los grandes momentos nacionales —una guerra, leyes, el surgimiento de héroes, fecha y lugares representativos de un proceso social— o lo que para muchos es: la estructura. Esa base social que permite caracterizar una forma de vida en sus múltiples manifestaciones.

||

En este sentido, la novela también ha sido partícipe en la creación de grandes obras maestras que sintetizan el sentir de un pueblo o utilizando los ecos herderianos, el *volkgeist* (espíritu de un pueblo).

Una de ellas es *La feria* de Juan José Arreola, publicada en 1963. Juan José Arreola (1918), nace en Zapotlán, Jalisco. Sus constantes idas y venidas lo llevan a Guadalajara, a la ciudad de México, a

Nueva York y hasta París, sin dejar por ello, de tener un permanente interés por su patria: Zapotlán.

Su obra es inversamente proporcional a su cultura. Lo escaso de su producción se reduce a unos cuantos libros, que no por ello, dejan de ser obras maestras de la brevedad y el buen estilo. Entre ellas se encuentran: *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Confabulario total* (1962), *La palabra educación* (1973):

Sus méritos de escritor han sido reconocidos por gente como Jorge Luis Borges. Así como su maestría no sólo es pose de intelectual, sino su ejercicio literario se desprende hacia una amplia participación como productor polemista y maestro de muchas generaciones en sus innumerables talleres literarios. Así como su vocación didáctica y su capacidad del uso de la lengua en los medios de comunicación le han permitido ser una figura controvertida y polémica en el mundo de la cultura en México.



En este ensayo lo que me interesa es resaltar en su obra literaria *La feria*, para descubrir la riqueza contenida en ella, no sólo en el aspecto temporal, sino sobre todo, en la multiplicidad de voces que le da existencia y vida —en este caso— al pueblo de Zapotlán.

Como mencioné anteriormente *La feria* es un periplo por la vida de un pueblo en el occidente de México desde la conquista hasta entrado el siglo XX. Marcado por circunstancias religiosas que cruzan su historia y le dan un significado muy especial, al considerar al hombre como un ser con fuerte carga divina en sus derroteros y destino.

Por ello en un espíritu latinoamericanista, la obra de Arreola trató de reflejar las condiciones de vida compartidas no sólo en el interior de México sino a lo largo del continente americano, por ello el crítico Roberto E. Ríos ha manifestado: “Al mismo tiempo, la vida de las

sociedades latinoamericanas está teñida de otra tensión: la tensión entre dos culturas, entre dos actitudes hacia la vida, el hombre, la sociedad y la historia, la indígena y la europea”.

En *La feria* se ve la constante preocupación que ha templado a las sociedades latinoamericanas, la disyuntiva: tradición-modernidad, como una constante que ha inquietado a los gobiernos y a los grupos de élites en la lucha por el poder para presentar un proyecto de nación.

Ejemplo que puede verse claramente durante el proceso de secularización que vive México, principalmente durante todo el siglo XIX y que se expresa en las leyes de Reforma, donde el Estado realiza una separación sustancial con la Iglesia, en cuanto a sus funciones y atributos con la sociedad.

Es un permanente diálogo entre las fuerzas progresistas (liberales) y las fuerzas reaccionarias (conservadoras) por mantener una visión de lo que se quiere del país, siempre dentro de una polémica incesante de posiciones, intereses y coyunturas en relación con el pensamiento y acción de los personajes del pueblo.

Las voces que se escuchan a lo largo del libro no son más que un recuento de la historia del pueblo de Zapotlán, que se pierde en el mismo contacto que provocó la conquista española sobre tierras mexicanas, y que hacen de algunos libros, el modelo de inicio que determina un aspecto fundacional del mismo, como el mismo Arreola lo menciona al principio de su obra: “Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre. Desde que Juan de Padilla vino a enseñarnos el catecismo, cuando Don Alonso de Ávalos dejó temblando estas tierras”.

El mundo quedará dividido entre: nosotros, los naturales, y ellos, la gente de razón. El mundo indígena convivirá en un banquete de desigualdad frente al mundo europeo. Y así la historia de Zapotlán será un microcosmos de la vida nacional que expresará su historia muy particular a través de la pluma maestra de Arreola, conjugando el

pasado con el presente, lo tradicional y lo moderno, lo viejo y lo nuevo en un interminable juego de voces.

Juego de voces que ha sido definido con precisión por Adolfo Castañón en los siguientes términos:

La feria de Arreola es, por más de una razón, un título apropiado para definir el hervidero de voces que constituyen así la novela homónima como el cuerpo total de esta obra en la cual la evocación, la parodia, la memoria de las voces conspiran con un fin único: el espíritu, la expresión, la feria y confabulario, fiesta y conversación.

La maestría narrativa de Arreola confronta las voces como realidades temporales de la historia que responden a distintos puntos de vista, según sea el pensamiento o interés material de sus personajes.

Para Arreola la feria es el momento culminante de un mundo que no muere y persiste hasta nuestros días —tan sólo recuérdese las mayordomías y el papel central que juegan las fiestas patronales en los pueblos o comunidades del México rural— y que ha sido materia prima para el trabajo de campo por excelencia para los antropólogos.

La feria representa para lo individual y lo colectivo la oportunidad de expresar una cohesión social en las estructuras pueblerinas del país que deben mucho al papel de la religión en sus comunidades. Es el Don del que hablaba Marcel Mauss en las sociedades primitivas como formas de intercambio que refuerzan los lazos de solidaridad y mantienen los estratos sociales en relación a “la bondad del donante”.

El prestigio se basa en mucho, en este dar más de lo que se recibe. Ya Georges Bataille lo había definido como un gasto improductivo que se pierde en ese sentido en la esfera de lo social. Es también la donación a nuestra madre Iglesia, la que hace que la riqueza se acumule en las “manos muertas” y se configure una estructura

económica totalmente asimétrica. Y las “buenas acciones” aparecen como respuestas a una ideología dominante por parte de la estructura clerical.

Esta centralidad de la feria y la donación a obras pías —muchas veces como descarga de pesos morales y de culpa— tendrá su eje rector en la celebración de la fiesta-feria como nudo medular de la vida colonial y posindependiente de México. Esta visión la sintetiza Arreola a través de algunos de sus personajes que dice:

Todo lo que me debe el pueblo de Zapotlán, voy a gastarlo haciendo una fiesta como nadie la ha hecho, ayudándoles a los indios para que les devuelvan sus tierras. No quiero dejarle nada a mi hermano. Mis bienes son todos para la Parroquia y para el Hospital de San Vicente... Señor San José. ¿por qué te lo llevaste antes de que hiciera su testamento?

Donde lo sagrado y lo profano —como expresará Mircea Eliade— comulgan en el mismo lugar. De ahí lo trascendente de la feria como centro aglutinador de esperanzas, expectativas, deseo, entre otros, que ven en este suceso la culminación de muchas vidas.

Curas, licenciados, amas de casa, campesinos, funcionarios, gente del pueblo, los ricos, el juez, las prostitutas, etc., tienen una versión o participación en esta historia de larga duración que tiene su núcleo: en la feria, como expresión máxima de identidad religiosa y civil.

Identidad que ha sido atravesada por el periodo colonial, la independencia, la época de Maximiliano, el periodo liberal, el añorado mundo porfiriano y los albores del proceso revolucionario de 1910, como telones de fondo de esta comedia del pueblo de Zapotlán, como una obra en varios actos que representa en todo su esplendor tanto en sus grandes acontecimientos como en esos espacios insustituibles de la vida cotidiana.

La feria de Arreola avizoró lo que después haría en el campo de la historia Luis González y González, contando la historia de su pueblo

San José de Gracia en Michoacán. Como se puede ver la relación entre historia y literatura es insalvable. Las dos se nutren del tiempo, de la realidad y del devenir de los hechos. Una buscando la rigurosidad, la “versión científica” (la historia) y la otra, la realidad creada en las auras de la ficción y en pos del placer de leer (la literatura).

Arreola logró hacer de *La feria* un juego pirotécnico de imágenes fugaces, de lenguajes coloridos y del desarrollar un arte difícil en el medio artístico: la memoria. Y como dice Frances A. Yates. “El arte de la memoria es como un alfabeto interno. Quienes conocen las letras del alfabeto pueden escribir lo que les dicta y leer lo que han escrito”.

Este alfabeto lo conocía muy bien Arreola y lo supo plasmar en su obra de una riqueza lingüística ejemplar.

IV

Los grandes autores tienen una prosa brillante, sencilla, directa. Elaborada como el trabajo tenaz y duradero de un artesano que ve en su obra la vida misma. Arreola es de esos artesanos que hicieron de la palabra su forma de existir y ser.

Para el autor la palabra era una obra imperfecta. Imperfección que supo afrontar con su prosa breve, lúcida e imaginativa; la totalidad de la obra de Arreola va de la imaginación a la realidad, de lo abstracto a lo concreto, de lo fantástico a lo maravilloso.

Y *La feria* tal vez sea su mejor obra. Donde los recuerdos son la esencia de la escritura. Y como el propio Arreola le expresara a Fernando del Paso:

Las fiestas religiosas forman parte inseparable de mis recuerdos de Zapotlán. Había tantas, que el calendario todo estaba ocupado... Era sin duda una tradición que venía de tiempos precortesianos. Abundaba el sincretismo religioso, la mezcla de lo sagrado y lo profano.

O las respuestas que le dio a Emmanuel Carballo sobre este mismo trabajo:

En lo que se refiere al lenguaje, mi tarea fue la de recordar, reconocer simple e intensamente los giros lingüísticos de la gente de Zapotlán. Para ello, además de la función de la memoria, me entregué a una serie de experimentos. Llegué a hablar con diversas personas importantes o pintorescas, y reproduje sus palabras.

Confirman una vez más la maestría de Juan José Arreola en el uso de la palabra oral y escrita. Y *La feria* es el punto más alto al que llegó el autor, en el afán de oír esas innumerables voces para hacer de la memoria el cántico mágico de su pluma. *Almagister ludie* Arreola.

BIBLIOGRAFÍA

- Arreola, Juan José. *La feria*. México, SEP/Joaquín Mortiz, 1987.
- Carballo, Emmanuel. "Juan José Arreola" en *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, El Ermitaño/SEP, 1986. pp. 441-289
- Cassani, Jorge Luis y A. J. Pérez Amuchástegui: *Del epos a la historia científica*. Buenos Aires, Nova, 1966.
- Castañón, Adolfo. *El reino y su sombra. En torno a Juan José Arreola*. México, Ediciones del Ermitaño, 1999.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial/Emecé Editores, 1984.
- Ortega, Julio. "La feria" en *La contemplación y la fiesta*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969. pp. 51-56
- Paso, Fernando del. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*. México, Conaculta, 1996.

Ríos, Roberto E. *La novela y el hombre hispanoamericano*. Buenos Aires, La Aurora, 1969.

Schultz, Uwe. *La fiesta*. Barcelona, Altaya, 1998.

Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974.

— Alejandra Sánchez Valencia*

[n el principio fue el verbo, y el verbo fue palabra y la palabra parábola. Para llegar a esta última fue necesaria la presencia del profeta en su doble labor de anunciador y denunciador, y no fue extraño que en tal travesía se gozara de la visita alentadora de un ángel.

La obra de Juan José Arreola ha sido reconocida por el ingenio desplegado al utilizar el humor, la ironía, así como la estructuración fragmentaria y abierta siempre acompañada de un manejo depurado de la lengua, no en vano él mismo se reconocería como un “artesano del lenguaje”; sin embargo, el propósito de este ensayo es mostrar el lado profundamente religioso del maestro y su forma constante de expresarlo a lo largo de toda su obra. Arreola escribiría con humildad:

Una última confesión melancólica. No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka. Desconfío de casi toda la literatura contemporánea. Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor. Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana: en ellos delego la tarea que no he podido realizar. Para facilitarla, les cuento todos los días lo que aprendí en

Maestra-investigadora de tiempo completo del Centro de Lenguas Extranjeras del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

las pocas horas en que mi boca estuvo gobernada por el otro. Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiente.

Este párrafo es justamente el que da la idea de un Juan José Arreola “profeta”, es decir la persona por la que habla Dios o quien habla bajo la guía divina, el líder que es inspirado y se convierte en vocero de un grupo. En la biblia los profetas recibieron la guía divina por medio de un ángel, y si bien es cierto son numerosos los casos en las escrituras, tal vez convendría aquí rememorar aquel pasaje de los libros de los Reyes en que se trata la historia de los reinos de Judá e Israel desde la muerte de David hasta el destierro de Babilonia. Elías, el profeta, en cumplimiento del mandato de Dios, degolla a todos los profetas de Baal y recibe entonces de Jezabel una amenaza de muerte. Aparece entonces, en el versículo 19 su fuga por el desierto:

Elías temió y, levantándose, partió, para salvar su vida; y, llegando a Berseba de Judá, dejó allí a su criado. Él, entonces, se internó en el desierto una jornada de camino, y fue a sentarse bajo una retama, deseándose la muerte y diciendo: ¡Ya basta, oh, Yavé! Toma mi vida, pues no soy yo mejor que mis padres.” Luego, recostándose quedó dormido debajo de la retama. Pero he aquí que un ángel le tocó, y le dijo: “Levántate, y come.” Miró en derredor, y vio a su cabecera una torta cocida sobre piedras ardiendo y un vaso de agua. Comió, bebió, y luego se volvió a recostar. Volvió el ángel de Yavé por segunda vez, y, tocándole, dijo: “Levántate y come, pues te resta un camino demasiado largo para ti.” Y, levantándose comió y bebió; y con la fuerza de aquel manjar caminó cuarenta días y cuarenta noches hasta el monte de Dios, el Horeb.

En la obra de Arreola se percibe la fortaleza de un hombre, de un guía que recreó la vida misma, un autor que dio vida a personajes con nombres bíblicos haciéndolos contemporáneos, un artista de ángeles y poetas. Dedicar el número quince de la revista *Tema y Variaciones de Literatura a Juan José Arreola: el Verbo Memorioso*, es rendir homenaje a uno de los escritores mexicanos de este siglo que se

destacó tanto por su obra literaria como por su labor alentadora y promotora organizando talleres que él mismo dirigió a la juventud deseosa de manifestarse en el campo de la poesía y la narrativa, además de haber trabajado para la televisión.

Fue en 1949 que se dio a conocer con el libro de relatos *Varia invención; sin embargo, el reconocimiento llegaría con Confabulario* en 1952, más adelante se sumarían *Bestiario* (1958), *Palindroma* (1971) y *La feria* en 1963, con la que se hizo acreedor al Premio Xavier Villaurrutia. En 1980 aparecería *Confabulario personal*, donde el mismo Arreola se encargaría de reunir toda su producción y clasificarla en textos primitivos, cuentos maduros, prosa poética y poesía prosaica, respetando los nombres con que se dieron a conocer. En 1979 obtuvo el Premio Nacional de Letras y Lingüística y en 1992 el Premio Internacional de Literatura Juan Rulfo.

La primera pregunta que surge al revisar los textos del maestro es ¿cómo una persona que realizó los más variados oficios: aprendiz de encuadernador, dependiente en una tienda de abarrotes, peón de campo, cobrador, panadero, vendedor de tepache, periodista... fue capaz de ser un labrador en el camino de las letras? ¿De dónde nace el amor, la pasión infinita por la escritura y el temple profético para guiar a otros? Si bien es cierto se ha hablado de la ironía y el humor del maestro, también existe un campo de alta espiritualidad que ha sido poco explorado y que resulta evidente en su narrativa y en su obra personal. De otra manera, ¿cómo explicar que el mismo Arreola considerara en sus lecturas a Isaías, o él mismo se viera como facilitador cuya boca “estuvo gobernada por el otro”, y entonces una vez al retornar con los discípulos les enseñara aquello que escuchó por un instante “a través de la zarza ardiente” como si fuera Moisés?

¿Por qué en una de sus presentaciones haría hincapié en haber nacido en el año 1918, el día de San Mateo Evangelista y Santa Ifigenia Virgen? Tal vez por haber nacido en Zapotlán el Grande

(Ciudad Guzmán), Jalisco, México, donde el culto religioso, como en casi todas las provincias, se vive con más intensidad, y el maestro Arreola, al igual que otros niños de aquella época, tuvo que suspender sus estudios escolares debido a la revolución cristera. En el caso particular de este escritor se sumaba el hecho de ser sobrino de curas y monjas, por lo que de haber retornado a las aulas oficiales habría pecado de herejía.

Gracias a su maestro de primaria, José Ernesto Aceves, nació su amor por los textos, además en su sangre llevaba la herencia del padre: el alma de poeta. Así, en un ambiente provinciano, de caos por la revolución cristera, de disputas familiares entre los devotos y los que no lo eran, transcurrieron sus primeros años entre el gusto por las canciones, el habla campesina, y los dichos populares. A los doce años, de manera autodidacta había leído más o menos la obra de 50 autores, entre los más importantes: Papini, Marcel Schwob, Baudelaire y Walt Whitman.

Arreola explicaría su pasión “artesanal” por la lengua desde el origen mismo de sus apellidos, donde el Arreola se ganó o se perdió para borrar el apellido Abad (*abba* en arameo que significa padre) y que no quedara rastro del sefardita converso que fue su bisabuelo don Juan Abad: “(...) Pero hay nobleza en mi palabra. Palabra de honor. Procedo en línea recta de dos antiquísimos linajes: soy herrero por parte de madre y carpintero a título paterno. De allí mi pasión artesanal por el lenguaje.” Una vez que hubo abandonado la escuela, su padre decidió ponerlo a trabajar, y fue cuando entró en contacto con la parte manual de la elaboración de textos, primero como aprendiz de encuadernador y luego en una imprenta. La vida del maestro cambiaría en 1944, tras haber conocido a Louis Jouvet, quien lo llevó a París donde fue becado para estudiar arte dramático.

Al retornar a México ingresó al Fondo de Cultura Económica como corrector de estilo, y después de tres años figuró en el catálogo

de autores, al tiempo en que impartía diversos talleres literarios. En 1980, cuando se da a elaborar la recopilación de toda su obra bajo el título *Confabulario personal*, expresaría:

¿Y a quién finalmente le importa si a partir del quinto volumen de estas obras completas o no, todo va a llamarse confabulario total o memoria y olvido? Sólo me gustaría apuntar que confabulados o no, el autor y sus lectores probables sean la misma cosa. Suma y resta entre recuerdos y olvidos, multiplicados por cada uno.

Si partimos de la idea de que fábula proviene del indoeuropeo “fari”: hablar, comprenderemos que el concepto en que normalmente se ha encasillado a tal término como ficción con moraleja en que los animales participan, es tan sólo una de las definiciones que puede tener, por lo que podríamos abordarlo en su concepto más amplio como narrativa ficticia creada y desarrollada por la imaginación; así cuando el autor habla de “confabular” invita más que a la conspiración, a la plática familiar y sin mayores pretensiones, siempre con alguna enseñanza, como en el caso de “En verdad os digo” de la que hace una propia parábola para iniciar *Confabulario* (1952).

Con amplio sentido del humor, Arreola presenta una moderna versión en que sería posible que los ricos entrasen al reino de los cielos aunque el camello no pasara por el ojo de una aguja. Se trata del experimento llevado a cabo por Arpad Niklaus, científico que ha hecho una aguja en su laboratorio y por cuyo ojo pretende pasar a un camello desintegrándolo en electrones, instando entonces a los ricos para inscribir sus nombres en unas listas de patrocinadores y realizar la colecta universal que podrá financiar el experimento: “(...) Arpad Niklaus deriva sus investigaciones actuales a un fin caritativo y radicalmente humanitario: la salvación del alma de los ricos.”

La historia se desenvuelve entre las escenas serias y aquellas totalmente hilarantes, como aquella en que: “La señora Niklaus,

dando muestra de fino humor, se complace en zurcir con ella la ropa de su marido. Pero su valor es infinito. Está hecha de un portentoso metal todavía no clasificado (...)”

Además del fin salvífico en la parábola, existe un fin completamente mercantil y práctico: en lugar de gastar el dinero en obras de caridad y cirios, todo aquel interesado en la vida eterna puede sumarse al proyecto, aunque —como lo maneja el autor— Niklaus resulte un fabricante de quimeras, paradójicamente los ricos entrarán al reino de los cielos:

Nada impedirá que pase a la historia como el glorioso fundador de la desintegración universal de capitales. Y los ricos, empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones, entrarán fácilmente al reino de los cielos por la puerta estrecha (el ojo de la aguja), aunque el camello no pase.

Dentro del despliegue fantástico y diferente que ofrece Arreola en la exposición religiosa, figura también una moderna versión de “Eva” (así denominada la historia en el mismo *Confabulario*), que tiene lugar en una biblioteca, donde la joven es acosada por un varón de quien nunca se menciona el nombre, pero que representa al hombre de todos los tiempos. La dama ahí representada es una defensora de los derechos de las mujeres, mismos que han sido violados en múltiples ocasiones a lo largo de la historia, y por ello, por una especie de solidaridad ante el grupo femenino no podía dejarse seducir por el varón que no dejaba de lanzarle vanas alabanzas personales que no rendían fruto alguno. La joven llevaba consigo un gran resentimiento que se transformó en perdón hacia el hombre cuando éste la sedujo citando la tesis de Heinz Wölpe:

En el principio sólo había un sexo, evidentemente femenino, que se reproducía automáticamente. Un ser mediocre comenzó a surgir en forma esporádica, llevando una vida precaria y estéril frente a la maternidad formidable. Sin embargo, poco a poco fue apropiándose ciertos órganos

esenciales. Hubo un momento en que se hizo imprescindible. La mujer se dio cuenta, demasiado tarde, de que le faltaban ya la mitad de sus elementos y tuvo necesidad de buscarlos en el hombre, que fue hombre en virtud de esa separación progresiva y de ese regreso accidental a su punto de origen.

Este reencuentro hombre-mujer finaliza el relato pero inicia la relación en la medida en que hay comprensión y complementación de ambos sexos, en la medida en que se ponen de manifiesto por un lado la fortaleza y la infinita ternura:

Lo perdonó a él, perdonando a todos los hombres. Su mirada perdió resplandores, bajó los ojos como una madona. Su boca, endurecida antes por el desprecio, se hizo blanda y dulce como un fruto. Él sentía brotar de sus manos y de sus labios caricias mitológicas. Se acercó a Eva temblando y Eva no huyó.

Y allí en la biblioteca, en aquel escenario complicado y negativo, al pie de los volúmenes de conceptuosa literatura, se inició el episodio milenario, a semejanza de la vida en los palafitos.

Será más adelante, dentro de lo que el maestro nombró su “obra primitiva”, por ser los primeros textos que dio a la luz, que empiece a trabajar la idea de los ángeles en la vida de los hombres, concepto que presentará con madurez casi al final de su obra, aludiendo no al hombre en general sino al poeta. El primer acercamiento que el maestro tiene en torno a los ángeles es en la historia de “Sinesio de Rodas”, quien “proclamó el imperio terrestre de los ángeles del azar”. Sinesio, pese a aceptar el concepto de paraíso como lo concibieron los Padres fundadores de la Iglesia, desertó en dos puntos: el primero fue concebir la existencia de los ángeles no en el cielo sino en la Tierra:

(...) los ángeles dispersan, provocan y acarrear los mil y mil accidentes de la vida. Los hacen cruzar y entretrejerse unos con otros, en un movimiento acelerado y aparentemente arbitrario. Pero a los ojos de Dios, van urdiendo una tela de complicados arabescos, mucho más hermosa que el constelado cielo nocturno. Los dibujos del azar se transforman, ante la

mirada eterna, en misteriosos signos cabalísticos que narran la aventura del mundo (...) Vuelan de un lado a otro, sin cesar, trayendo y llevando voliciones, ideas, vivencias y recuerdos, dentro de un cerebro infinito y comunicante, cuyas células nacen y mueren con la vida efímera de los hombres

El segundo punto en el que desertó Sinesio de Rodas fue en haber conferido a los demonios el carácter de sabotadores de toda la trama angelical. Por ello, tal vez la postura más importante a rescatar en este relato de Arreola es lo que la humanidad presentaría a los ojos de Dios: "(...) su lamentable tapicería, donde aparecen tristemente alteradas las líneas del diseño original".

Numerosas serán las narraciones del maestro en que los personajes se presenten con sus nombres bíblicos, esteralizando alguna parábola, pero manteniendo su identidad de hombres y mujeres del siglo XX: empleados, amas de casa, vendedores, científicos, campesinos y campesinas. Así, por ejemplo, en "Pablo", narración también perteneciente a *Confabulario*, nos encontramos con un servidor público, un cajero del Banco Central que un buen día es visitado por la Gracia, que llena su espíritu y le da plenitud en medio de la agitada vida en una oficina:

Pablo vio a Dios en el principio, personal y total, resumiendo dentro de sí todas las posibilidades de la creación. Sus ideas volaban en el espacio como ángeles y la más bella de todas era la idea de libertad, hermosa y amplia como la luz. El universo recién creado y virginal, disponía sus criaturas en órdenes armoniosos. Dios les había impartido la vida, la quietud o el movimiento, pero había quedado él mismo íntegro, inabordable, sublime. La más perfecta de sus obras le era inmensamente remota. Desconocido en medio de su omnipotencia creadora y motora, nadie podía pensar en él ni suponerlo siquiera. Padre de unos hijos incapaces de amarlo, se sintió inexorablemente solo y pensó en el hombre como en la única posibilidad de verificar su esencia con plenitud. Supo entonces que el hombre debía contener las cualidades divinas; de lo contrario, iba a ser otra criatura muda y sumisa.

Arreola plantea aquí la existencia de un Dios cuya obra le resulta ajena: el hombre, y en tal sentido bien podría hacerse un parangón con *Las Historias del Buen Dios* (1904) de Rainer Maria Rilke, autor checoslovaco en lengua alemana, cuya primera producción se destacó por el misticismo planteado en su prosa y poesía. En el caso de Rilke el asunto de la lejanía entre Dios y el hombre podía resolverse mediante la existencia del poeta y los niños: el primero como narrador de historias, y los segundos como oyentes confiables que sabrían descubrir ante todo la bondad y sapiencia del Buen Dios, convirtiéndose a su vez en fieles mensajeros que extenderían las narraciones. En el siguiente fragmento se observa únicamente la paradoja de un Dios creador que permite la peor de las pobreza para sus hijos, y al no concluir el narrador la historia, deja abierta la posibilidad para un poeta:

Era una casita muy pequeña con muchísimas personas en su interior, que bien poco llevaban puesto, por tratarse de gente muy pobre. “si debe ser —pensó el Buen Dios—. preciso es que los hombres sean pobres. Ésos que hay ahí creo que son ya bien pobres, pero haré que sean tan pobres que ni camisa tengan para ponerse.” Tal fue el propósito del Buen Dios. Aquí cesó de hablar para dar a conocer que había terminado. El señor maestro no parecía, a pesar de todo, satisfecho; encontraba la historia tan poco concluida y cabal como la precedente. “Sí —me disculpé yo— debiera haber un poeta que le diese un final fantástico, porque, en efecto, no está propiamente terminada”.

En el caso de Juan José Arreola aparecen dos alternativas: la primera se da en el manejo que hace del Dios creador en “Pablo”, y la segunda se observa en obras posteriores, sobre todo al final de su producción, que si bien es cierto se parece a la de Rilke en tanto se precisa de un poeta, en el caso del maestro hay una fuerte liga a la Divinidad y un fuerte favor de ésta para con el escritor en tanto se le inspira y es visitado por los ángeles.

En “Pablo”, por ejemplo, Dios decide vivir sobre la tierra al descomponer su ser en miles de partículas y poner el germen de éstas en el hombre, con la esperanza de que un día se reúnan para formar al modelo original y devolverlo a la unidad. Así, el género humano deambula por el mundo entre el ensayo y el error con las partículas divinas. Por ello desde la inesperada visita de la gracia, el empleado bancario tiene otra apreciación de su entorno:

Pablo sabía muy bien que nadie debe perder la esperanza. La humanidad es inmortal porque Dios está en ella y lo que hay en el hombre de perdurable es la eternidad misma de Dios. Las grandes hecatombes, los diluvios y los terremotos, la guerra y la peste no podrán acabar con la última pareja.

Pablo empieza a dar vida a un pensamiento dicotómico a raíz de la revelación: por una parte las preocupaciones desaparecieron y en la abstracción del tiempo que vivía podía reflexionar sintiéndose iluminado y trascendido, la esperanza existía en tanto un día los hombres se reunirían dando forma al ser primigenio y final; sin embargo, el reverso de la moneda era que:

Dios podría quizá no recobrase nunca y quedar para siempre disuelto y sepultado, preso en millones de cárceles, en seres desesperados que sentían cada uno su fracción de la nostalgia de Dios y que incansablemente se unían para recobrarlo, para recobrase en él. Pero la esencia divina se iría desvirtuando poco a poco, como un precioso metal muchas veces fundido y refundido, que va perdiéndose en aleaciones cada vez más groseras. El espíritu de Dios ya no se expresaría sino en la voluntad enorme de sobrevivir, cerrando los ojos a millones de fracasos, a la diaria y negativa experiencia de la muerte. La partícula divina palparía violentamente en el corazón de cada hombre, golpeando la puerta de su cárcel.

La memoria de Pablo comenzó a retroceder a toda velocidad al grado que no sólo conoció su propia vida sino la de sus antepasados y

la humanidad entera, sin importar cuán distante estuviera en tiempo y espacio, y si bien es cierto durante algún tiempo su situación resultó privilegiada, después empezó a dolerse por todo en tanto se dio cuenta que él se alimentaba justamente de la desintegración universal: “Un viento de destrucción vagaba por el mundo, una especie de arcángel negro con alas de cierzo y de llovizna que parecía ir borrando el perfil de la realidad, preludiando la última escena.” Arreola resuelve el conflicto con el sacrificio/suicidio de Pablo, quien abre de par en par las compuertas de su alma. Paradójicamente esto no remediará la dispersión de moléculas divinas, el hombre seguirá en constante búsqueda:

La humanidad continúa empeñosamente sus ensayos después de haber escondido bajo tierra otra fórmula fallida. Desde ayer, Pablo está otra vez con nosotros, en nosotros, buscándose. / Esta mañana, el sol brilla con raro esplendor.

Más adelante, en un ambiente más bien provinciano, Juan José Arreola presenta la “Parábola del trueque”, donde un mercader recorren las calles de un pueblo cambiando esposas viejas por nuevas, presentando a estas últimas como de 24 kilates y auténticas circasianas. Se trata de una crítica abierta al malinchismo y al machismo: los hombres del pueblo se deslumbran fácilmente con la flamante “mercancía” en trueque, y sólo uno —el narrador— no cambia a su esposa Sofía (paradójicamente “conocimiento”), aunque no supiese por qué, aunque no fuese ni por fidelidad ni por consideración a las múltiples cualidades de su consorte:

—¿Por qué no me cambiaste por otra?— me dijo al fin, llevándose los platos. No pude contestarle, y los dos caímos más hondo en el vacío. Nos acostamos temprano, pero no podíamos dormir. Separados y silenciosos, esa noche hicimos un papel de convidados de piedra.

Se dio entonces la frustración, el arrepentimiento y la soledad. Por más que el narrador de la parábola quisiera mimar a su mujer, ésta no lo toleraba pues percibía lástima, y sobre todo no le perdonaba el que no la hubiera cambiado. Un buen día pareció aflorar una “epidemia de herrumbre” pues la verdad salió a la luz, y los maridos tuvieron que admitir que cada uno había recibido una mujer falsificada. Esto ponía al narrador y a su esposa en calidad de ser la única pareja real en el pueblo y así diría:

Sofía y yo nos encontramos a merced de la envidia y el odio. Ante esta actitud general, creí conveniente tomar algunas precauciones. Pero a Sofía le costaba trabajo disimular su júbilo, y dio en salir a la calle con sus mejores atavíos, haciendo gala entre tanta desolación. Lejos de atribuir algún mérito a mi conducta, Sofía pensaba naturalmente que yo me había quedado con ella por cobarde, pero que no me faltaron las ganas de cambiarla.

Arreola culmina esta parábola entre la reflexión y el humor: los maridos engañados han salido en expedición para reclamar al mercader, así tengan que ir al mismísimo infierno, y su esposa, por lo pronto se quedará sin admiradores:

Yo no sé la vida que me aguarda al lado de una Sofía quién sabe si necia o si prudente. (...) Ahora estamos en una isla verdadera, rodeada de soledad por todas partes. (...) Sofía no es tan morena como parece. A la luz de la lámpara, su rostro dormido se va llenando de reflejos. Como si del sueño le salieran leves, dorados pensamientos de orgullo.

En “Una reputación”, el maestro Arreola hará uso del vocablo “ángel” en tanto vocativo de mujer o niño, ya que el personaje principal de esta narración es un hombre que personifica el ideal femenino de caballerosidad y protección a los débiles a bordo de un autobús, papel que empieza a desempeñar más por accidente que por vocación y que termina por apoderarse de él ante la presencia de los

otros de quien siente presión. Podría decirse que esta narración será más bien un eslabón de otras producciones del maestro en que los personajes intentarán “hacer el bien” a costa de su propia “reputación”.

Así, en *Palindroma* tendremos “Hizo el bien mientras vivió”, donde el lector podrá observar el diario de un hombre. El escrito principia con fecha 1 de agosto y termina el 24 de diciembre. Se trata del dueño de un negocio que de pronto se queda sin el apoyo de su empleado principal: Pedro, por lo que se ve en la necesidad de contratar a la señorita María, por la que siente profunda pena. Ella no ha sido nunca empleada de oficina, pero es servicial y trabajadora: “Uno planea las cosas, pero Dios las decide. Esta mañana, cuando me disponía a salir en busca del señor Cura, me he visto detenido en la puerta de mi oficina. Nada menos que por la señorita elegida para el empleo”. El narrador está a punto de contraer matrimonio con Virginia, joven viuda de sociedad que pertenece a la Junta Moral.

Juan José Arreola pone de manifiesto en este pequeño diario la rigidez pueblerina que bajo el estandarte de la vida honesta y la exaltación de la religión puede esconder el egoísmo, la lujuria, la apatía y la avaricia. El narrador comentaría, respecto a la biblioteca de Virginia:

Acabo de leer un libro: *Reflexiones del caballero cristiano*, que sin duda perteneció al esposo de Virginia y que me da una hermosa lección de su aprecio por la buena literatura. Aspiro a ser digno sucesor de ese caballero que, según las palabras de Virginia, siempre se esforzó en seguir las sabias enseñanzas de tal libro.

El Vocero Cristiano, periódico de la Junta Moral, opera de manera persecutoria, aunque disfrazada, para difundir la moralidad de sus miembros, elogiando a todos aquellos que se han caracterizado por su vida honesta. El narrador considera a su prometida Virginia como un

ser que embellece lo que toca: “Un año de vida puesto ante mis ojos gracias a la bella alma que vigila y orienta mis acciones. Dios la ha puesto sin duda como un ángel guardián en mi camino”.

Así, dentro del ambiente pueblerino, con un cura encargado de pronunciar lindos discursos sobre los socios beneméritos y sus obras, entre honrar con distinciones a todos aquellos que dan buen ejemplo, se desenlaza la obra poniendo al descubierto dos verdades no esperadas: el esposo de Virginia tuvo 3 hijos naturales de los que nunca se hizo cargo, y aunque ella lo supo jamás tuvo interés alguno en ayudarlos, pese a vivir de manera prácticamente miserable, descalzos en el mercado, ganando el sustento de cualquier modo:

Me resisto a creer en la salvación del esposo de Virginia, después de haber contemplado las tres escuálidas y picarescas versiones de su rostro. La grave fisonomía del difunto aparece en estas caras muy deformadas por el hambre y la miseria, pero bastante reconocible.

Arreola, en el doble papel que desempeña un profeta, se encarga en este caso de denunciar por medio de su personaje narrador, ¿cómo podría Virginia seguir repartiendo juguetes a niños huérfanos con la conciencia tranquila? ¿Cómo podría ejercer la caridad si no empezaba desde su propia casa?: “¡El marido de Virginia! ¡Un Benemérito de la Junta! ¡El asiduo lector de las Reflexiones! ¿Será posible? Resuelvo tomar algunos informes.” Sin embargo, toda la trama se complicaría aún más en aquel pueblo: Virginia, acostumbrada a informarse más con los rumores de la gente que con los hechos reales, terminaría por sentir celos y envidia de María (empleada de su prometido). ¿Por qué ayudarla si gozaba de tan mala reputación por sus anteriores trabajos domésticos en que entraba y salía de las casas? Lo real es que María resulta embarazada y se sospecha del prometido de Virginia, éste decide ayudar a la primera y poner en entredicho su honorabilidad con tal de prestar una mano amiga al bebé que habrá de nacer.

Todo el cuadro de paradojas y contrastes culmina con la última verdad: la muerte del presidente interino de la Junta Moral, el señor Gálvez, usurero, que si bien es cierto había realizado algunas obras benéficas y puesto el cancel de la parroquia, resultó ser el padre de la criatura que esperaba María. El diario termina un 24 de diciembre con esta leyenda:

Pienso en los tres pequeños miserables que vagan por la ciudad mientras me preparo a recibir un niño que también iba destinado al abandono. Engendrados sin amor, un viento de azar ha de arrastrarlos como hojarasca, mientras que allí en el cementerio, al pie del bello monumento, una inscripción se oscurece bajo el musgo.

La obra de Arreola iría transformándose y mostrando cada vez más al maestro y su verdadera vocación. Hay narraciones que en definitiva se antojan personales; por ejemplo en *Varia invención* con “El fraude”, en que el personaje central labora en el negocio de la venta de estufas que falla a raíz de la muerte del fundador, teniendo que hacer frente a todas las eventualidades que ocurren. Así, el empleado de 40 años llega a confesar que su verdadera pasión está en las letras:

En otros tiempos yo hubiera sido un juglar, un mendigo, un narrador de cuentos y milagros. Descubro mi vocación demasiado tarde, alcanzada la madurez y a la mitad de un siglo en donde no caben ya esta clase de figuras. De todas maneras, he querido contar mi fábula a dos o tres pobres de espíritu, ofrecer mi colección de miserias a unos cuantos ingenuos rezagados.

La obra del maestro Arreola se transmutaría a una temática más vaporosa, más libre y con más rejuego entre el poeta y la rítmica, así, en “Interview” de Prosodia, en *Bestiario*, se puede pensar en una moderna versión de Jonás y la ballena, pero en este caso es el poeta y tal cetáceo, donde resultan palpables y metafóricas la inmensidad (el

mundo y sus habitantes) y la rémora pequeñita que es el escritor que sólo puede “cantar” un fragmento de todo cuanto percibe. Así, en la entrevista que realizan al personaje, al escritor, para saber lo que está trabajando por el momento él responde que se le ha ocurrido “algo así como una ballena total, azul”, que es esposa de un joven poeta y dentro de sí alberga a todos los peces que se ha comido, no sólo a Jonás, y la idea le surgió del mismo poeta al que imaginó:

—¿Y cómo nació en usted tal idea?

—Es dádiva del mismo poeta, esposo de la ballena.

—¿Cómo es eso?

—En uno de sus poemas más bellos se concibe a sí mismo como una rémora pequeñita adherida al cuerpo de la gran ballena nocturna, la esposa dormida que lo conduce en su sueño. Esa enorme ballena femenina es más o menos el mundo, del cual el poeta sólo puede cantar un fragmento, un trozo de la dulce piel que lo sustenta.

—Me temo que sus palabras desconcierten a nuestros lectores.

Se trata aquí de pedir al entrevistado información más concreta y creíble, no un juego de palabras que desconcierte a los lectores, y por ello el escritor sugiere que se diga que la ballena los tragó a todos: lectores, director del periódico y a él, como escritor. Finalmente cuando le es requerida una fotografía, con gran ingenio contesta:

No. Prefiero dar a usted una vista panorámica de la ballena. Allí estamos todos. Con un poco de cuidado se me puede distinguir muy bien —no recuerdo exactamente dónde— envuelto en un pequeño resplandor.

Una de las enseñanzas interesantes que da el maestro Arreola respecto al escritor es que es tan sólo un instrumento por el que ha de dictar “el otro”; se contempla en “El lay de Aristóteles”, donde la musa Armonía danza frente al filósofo un complicado argumento de líneas y de ritmos, por lo que Aristóteles va de la prosa dialéctica a los yambos, y lamenta haber perdido el don de la juventud. Así, entre

ritmos y visiones da por concluido el tratado De Armonía, y cuál no sería su sorpresa y aprendizaje onírico:

Pero una noche, Aristóteles soñó que caminaba en la hierba a cuatro pies, bajo la primavera griega, y que la musa cabalgaba sobre él. Y al día siguiente escribió al comienzo de su manuscrito estas palabras: "Mis versos son torpes y desgarrados como el paso del asno. Pero sobre ellos cabalga la Armonía.

Dentro del fluir final que se permite el maestro Arreola en tanto combina la imagen del poeta como vínculo entre lo sagrado y lo terrenal, encontramos una de las más tristes historias por él narrada, en que el personaje ya no es un poeta despreocupado, soñador, o un vendedor de 40 años, o un filósofo que contempla a la musa. En "La canción de Peronelle" (*Bestiario*), se observa al poeta Guillermo de Machaut, de 60 años, profundamente enamorado de Peronelle de Armentières, quien le dirigió su primer rondel amoroso. Si bien es cierto era la primavera, tuvieron que esperar hasta el otoño para verse, en la feria de San Dionisio. Mientras tanto el contacto que ambos tuvieron fue epistolar y de múltiples poemas hasta el día de su encuentro:

Peronelle se acercó envuelta en el esplendor de sus dieciocho años, incapaz de ver la fealdad del hombre que la esperaba ansioso. Y la vieja sirvienta no salía de su sorpresa, viendo cómo el maestro Guillermo y Peronelle pasaban las horas diciendo rondes y baladas, oprimiéndose las manos, temblando como dos prometidos en la víspera de sus bodas.

Aquel encuentro, aquel idilio puro, bendecido por San Dionisio llegó a su fin:

Pero ya de vuelta, en una tarde resplandeciente y a punto de separarse, Peronelle otorgó al poeta su más grande favor. Con la boca fragante, besó amorosa los labios marchitos del maestro. Y Guillermo de Machaut llevó sobre su corazón, hasta la muerte, la dorada hoja de avellano que Peronelle puso de por medio entre su beso.

*Como ejemplo de los discípulos de Arreola, en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, contamos con la presencia del maestro Severino Salazar Muró, quien en 1984 obtuvo el Premio Juan Rulfo para primera novela *Donde deben estar las catedrales*; el doctor Oscar Mata, quien obtuvo el Premio Internacional de Ensayo Literario Malcolm Lowry en 1987, y el Premio de Ensayo Literario José Revueltas en 1991; así como el poeta José Francisco Conde Ortega, incansable promotor de ciclos de lectura que invitan a los encuentros literarios entre escritores y alumnos con una convivencia más humana, más fraterna. Es este último poeta quien más recuerda el modo de ser del maestro en tanto gran sembrador de entusiasmo y aliento para las nuevas generaciones; a él dedico este ensayo.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Directas:

Arreola, Juan José. *Bestiario*. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1972. (Edición original UNAM, 1959).

Confabulario personal. Ed. Planeta-Agostini. España, 1995. (Incluye las obras completas).

Rilke, Rainer María. *Historias del buen Dios*. Ed. Plaza & Janés. España, 1975.

Fuentes Indirectas:

Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1988.

La Santa Biblia. Ediciones Paulinas. España, 1978 (20ª.ed.). (Traducida de los textos originales en equipo bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto).

Martínez Cachero, José María. *Diccionario de escritores célebres*. ESPASA-CALPE. España, 1995.

Webster's New Universal Unabridged Dictionary. Dorset & Baber. USA, 1983. (Deluxe Second Edition).

LOS "LIBROS HABLADOS" DEL MAESTRO ARREOLA

Óscar Mata*

Para mí el lenguaje, aunque se halle estampado en el papel, no es silencioso: de él y desde él se propagan sucesivas sonoridades.

La expresión "libro hablado" fue acuñada por Juan José Arreola durante una de las sesiones que dieron por resultado el libro *Memoria y olvido*. A la edad de setenta y cinco años, en el ocaso de su vida, según José Vasconcelos, el maestro Arreola se remontaba a sus orígenes literarios, en los cuales las voces de su hermana y de sus profesores de primaria le revelaron la literatura. Por ahí de 1962, el Juan José Arreola adulto, que ya había escrito la mayoría de su obra, le comentó a Emmanuel Carballo que la literatura, como las letras, le entró por los oídos. Se trató de una experiencia eminentemente auditiva.

La literatura, como las primeras letras, me entró por los oídos.

Si alguna virtud literaria poseo, es la de ver en el idioma una materia, una materia plástica ante todo. Esa virtud proviene de mi amor infantil por las sonoridades, a las que ahora llamo en compañía de los tratadistas cláusulas sintácticas.¹

Descendiente de labradores de la tierra así como de carpinteros y herreros, al paso del tiempo el autor de *La feria* —cuarto hijo de una familia donde hubo catorce hermanos— desde sus primeros textos se

* Profesor-investigador de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

¹ Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Conaculta, 1986, p. 443 (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 48).

mostró como un escritor que trata al lenguaje con minuciosidad, amor y aplicación, ni más ni menos que como un artesano orgulloso de su labor y de su obra. Juan José Arreola —lo saben sus lectores— es un orfebre del lenguaje, dueño de una de las prosas más precisas y concisas y, por añadidura, uno de los conversadores más brillantes; en él, se ha manifestado el español con magnificencia, tanto a través de los sonidos articulados como de las grafías. De hecho, el Arreola oral es anterior al Arreola escritural. Desde muy pequeño se reveló como un excelente declamador y en su juventud fue gente de teatro. Su primer viaje a la ciudad de México, en 1937, obedeció a su interés por el arte dramático, que estudió bajo la férula de Fernando Wagner, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia. El joven Arreola era un “garçon remarquable”, un muchacho notable, para el actor francés Louis Jouvet, que visitó la ciudad de Guadalajara con su compañía de teatro durante la Segunda Guerra Mundial, y apenas lograda la paz le consiguió una beca para que continuara sus estudios actorales en París, donde el mexicano llegó a pisar el escenario de la Comedia Francesa, no como simple estudiante, sino como miembro de la compañía. El crudo invierno europeo, aunado al estricto racionamiento de la posguerra, agravó sus padecimientos gástricos, por lo cual debió regresar a México en abril de 1946.

De vuelta en su patria, su trabajo artístico se desarrolló básicamente en el ámbito literario. Hasta los veintiocho años, su obra como escritor se reducía a media docena de cuentos, algunos publicados en las revistas *El Vigía de Zapotlán*, *Pan y Eos* de Guadalajara; sin embargo, en las dos décadas siguientes dio a la imprenta poco más de un centenar de textos, la inmensa mayoría magistralmente breves, que se agruparon en cinco libros: *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Bestiario* (1958), *Confabulario total 1942-1961* (1962) y *La feria* (1963), novela con la cual obtuvo el Premio “Xavier Villaurrutia”. Mientras tanto, se procuró el pan de diversas maneras

—corrector de estilo, publicista, actor, empleado en la Secretaría de Relaciones Exteriores, director de la Casa del Lago de la UNAM, conferencista—, pero la actividad en la que tuvo un mejor desenvolvimiento fue la docencia, tanto en los talleres literarios como en las aulas. Decir Juan José Arreola es decir maestro. el maestro Arreola, el que se gana el interés de sus alumnos desde que pronuncia las primeras palabras en la introducción de una clase y los mantiene atentos a su cátedra durante una o dos horas, el que señala al incipiente escritor sus defectos y le muestra la manera de corregirlos. Cuando apenas contaba con veinte años de edad, fue profesor de secundaria en su natal Zapotlán; en la ciudad de México su paisano Agustín Yáñez “le heredó” uno de sus cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, de la que fue nombrado profesor de tiempo completo por el rector Javier Barros Sierra,² en atención a sus méritos literarios, pues Juan José Arreola es un autodidacta.

En 1965, durante su participación en el ciclo *Los narradores ante el público*, anunció que por esos días trabajaba en un libro llamado *Memoria y olvido*, que jamás terminó de escribir, aunque estuvo considerado en el plan de las *Obras completas* de Juan José Arreola que la editorial Joaquín Mortiz publicó en 1971 y 1972, y en la que apenas presentó un título nuevo: *Palindroma* (1971).³

Posteriormente sólo dio a la imprenta un libro de ensayos, *Inventario* (1976), en tanto que sus obras anteriores, principalmente *Confabulario*, eran motivo de varias reediciones, en las cuales

² Orso Arreola, *El último juglar. (Memorias de Juan José Arreola)*. México, Diana, 1998, p. 311.

³ El orden de edición de las obras de J. J. Arreola anunciado por la editorial Joaquín Mortiz es el siguiente: *Confabulario*, *Palindroma*, *Varia invención*, *Bestiario*, *La feria*, *Arte de letras menores*, *Memoria y olvido*, *Hombre, mujer y mundo*, *Poemas y dibujos*. Sólo aparecieron los cinco primeros títulos.

Arreola cambiaba una y otra vez el orden y el número de los textos incluidos, tal y como hizo desde la segunda edición de *Confabulario*, que llevó el título *Confabulario y Varia invención (1951-1955)*; la edición más completa es la de *Confabulario total (1962)*⁴ que contiene cinco títulos —*Cantos de mal dolor, Prosodia, Bestiario, Confabulario, La hora de todos y Varia invención*— presentados en orden cronológico inverso; es decir, primero los textos más recientes y al último los primeros que escribió. Si bien la obra de Arreola no es tan lacónica como la de su insigne paisano Juan Rulfo, ciertamente no es lo extensa que se hubiera deseado. Ser de palabras, Juan José Arreola se mostró parco con ellas en el terreno de lo escrito, mitad por la clase de literatura y los géneros literarios que cultivó, donde, como Julio Torri, fue un “descubridor de vetas”; aunque en tal sentido, y en contra de lo expresado un par de renglones antes, vendría a ser un autor prolífico dentro de los parámetros de un ámbito literario compuesto por textos breves, libros delgados y obras de muy contadas páginas; mitad porque, según su propia confesión, careció del espíritu de sacrificio necesario para escribir más, amén de que su capacidad verbal acabó por eclipsar a sus habilidades ante la página en blanco.

Pero si el Arreola escritural guardó silencio a temprana hora y no publicó ningún libro de narrativa después de *Palindroma*⁵ —esto es, después de los cincuenta y tres años, edad en que un escritor todavía tiene mucho que decir—, el Arreola oral continuó su labor docente, tanto en aulas como en auditorios y, principalmente, en la televisión;

⁴ Hay edición en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica, número 80.

⁵ Muy poco es lo que J. J. Arreola publicó después de 1976: un libro de palíndromas *Luz azul*, en la colección Práctica de Vuelo, en 1983; algunos ensayos en suplementos culturales, como *sábado*; unos poemas en el número 78 de la revista *Vuelta* y, finalmente, unos *Sonetos* en el número 27 de *El Semanario Cultural* del periódico *Novedades*, en 1982.

sus apariciones en la pantalla chica lo convirtieron en una figura muy popular fuera de los reducidos espacios universitarios y literarios. Recuerdo cierta mañana de enero de 1974, en que lo felicité por sus apariciones en canal 13 de televisión —en aquel entonces canal del Estado— y él, con una sonrisa, me comentó que cuando salía a la calle nunca faltaba alguien —¡gente sencilla, gente del pueblo, imagínate, Mata!— que se acercaba a saludarlo.

En el ambiente teatral y en el literario, desde mucho tiempo atrás su magia verbal era plenamente reconocida y apreciada; en la Facultad de Filosofía y Letras se asistía a sus clases “para que el maestro Arreola nos ilustre y, aunque sea por unas horas, nos saque de este mundo”, me comentó una compañera de estudios. Muchos de sus oyentes no estaban inscritos en su curso y asistían para escuchar al maestro, para ser receptores de su palabra. Y es que Juan José Arreola poseía el genio verbal, tenía el don de las palabras. Hablaba y hablaba sin atosigar ni aburrir a su audiencia, hablaba y hablaba con sapiencia y amabilidad. Yo tuve el privilegio de asistir a uno de sus cursos en la Facultad de Filosofía y Letras en 1972. Algunas ocasiones me tocó en suerte toparme con él en la entrada de la facultad, a un lado de la estatua de Dante Alighieri. Tras saludarlo le hacía una pregunta y él me la contestaba mientras caminábamos por los pasillos y subíamos hasta el tercer piso, donde se hallaba su salón. Allí él se quedaba en el escritorio del profesor mientras yo pasaba a ocupar un pupitre, lo cual no impedía que Juan José Arreola continuara con su docta exposición... Bastantes ocasiones disertaba pasando de un tema a otro con enorme soltura y sin interrumpir ni una sola vez su discurso, no en toda la hora de clase sino durante dos horas, pues en aquel entonces se hacía cargo de dos cursos y daba sus clases una seguida de otra. Cuando la primera hora terminaba, algunos alumnos, muy pocos, abandonaban el salón y otros tomaban sus asientos. He olvidado los nombres de las materias que llevé con él (quizá un

seminario, acaso un curso monográfico), pues el verdadero contenido del curso estaba en la persona que lo impartía: Juan José Arreola, el maestro Juan José Arreola

Entre sus discípulos y alumnos siempre existió la idea de grabar al maestro, yo no dejé de advertir la presencia de grabadoras en sus clases y conferencias. Dos de ellos, Jorge Arturo Ojeda y Fernando del Paso, elaboraron sendos libros a partir del Arreola oral, los “libros hablados” que nos ocupan en este trabajo. El primero de ellos es *La palabra educación*, que apareció en 1973, como número 90 de la colección *Sepsetentas*, ideada y dirigida por María del Carmen Millán y Roberto Suárez Argüello. En la introducción al volumen, Jorge Arturo Ojeda expresa lo siguiente:

La prosa oral de Juan José Arreola podría haberse perdido. Es el aspecto que ofrece el más amplio diapasón de su talento sensible. Uno que otro párrafo es prosa escrita por Juan José Arreola, pero el lector difícilmente notará la diferencia en el texto, pues priva la fidelidad a un estilo y la naturalidad de palabra hablada que he tratado de conservar. Mi labor estará cumplida si por medio de estas páginas dialogamos con un contemporáneo y los jóvenes de la generación que no llegaremos a conocer escuchan la voz del maestro.⁶

Como puede advertirse, el objetivo central de Jorge Arturo Ojeda es conservar la palabra del maestro, guardarla para las nuevas generaciones. *La palabra educación* es un libro dirigido a los jóvenes, está compuesto por sentencias y reflexiones en torno a la educación, entendida como un proceso que debe abarcar todos los aspectos de la existencia humana. En él, Arreola se declara un ser confesional y expone conceptos tales como la creación de una carrera de hombre y una carrera de mujer, así como su convicción de que la

⁶ Juan José Arreola. *La palabra educación*. (Texto ordenado y dispuesto para su publicación por Jorge Arturo Ojeda. México, SEP, 1973, p. 7 (*Sepsetentas*, 90).

verdadera cultura es concepción del mundo y sólo es auténtica cuando revive en nosotros. Él, uno de los autores más originales de la literatura mexicana, concibe la función del arte y de la existencia humana toda en estas frases:

¿Quién se propone ser original, ni en forma ni en contenido? Lo importante es dar a lo general el hábito de la persona. Todos los hombres han vivido la historia del mundo, pero me siento obligado a hacer mi traducción del ser. mi propia versión.⁷

Al recoger y transcribir las frases y los pensamientos de Arreola, Jorge Arturo Ojeda consigue que la prosa oral del maestro sea semejante a la escrita; ofrece al lector una serie de textos breves con la precisión y la cotundencia características de la obra puesta en grafías del autor de *Bestiario. La palabra educación es*, entonces, un libro oral que da la impresión de haber surgido de la misma pluma que plasmó, entre otras obras, *Varia invención*.

Dos décadas después, en 1993, y en la ciudad de Guadalajara, otro de sus discípulos, Fernando del Paso, se reunió con Juan José Arreola para grabar las memorias del autor de *Confabulario*. El resultado de más de cuarenta sesiones de grabación es el “libro hablado” *Memoria y olvido (Vida de Juan José Arreola [1920-1947] contada a Fernando del Paso)*, que inaugura la serie Memorias Mexicanas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En el epílogo, Del Paso, cuya labor consistió en hacerle preguntas a Arreola, proponerle algunos temas y posteriormente darle una ligera “pulida” al texto, para librarlo de las repeticiones y cacofonías propias del lenguaje hablado, escribe esto:

...El entrevistador y sus preguntas y comentarios desaparecerían con objeto de entregarle al lector un texto sin solución de continuidad que

⁷ *Ibid.*, p. 40.

transcurriera como un río. Con sus meandros y turbulencias, si se quiere, pero río al fin.⁸

En este sentido, Fernando del Paso logró conservar ese gran río verbal llamado Juan José Arreola. Buena parte del éxito de su empresa se debe al hecho de que Arreola y Del Paso, en contra de lo que pudiera pensarse, son escritores afines, muy semejantes entre sí. A primera vista, esta aseveración puede parecer muy aventurada, sobre todo si se toma en cuenta las dimensiones de sus respectivas obras y la extensión de cualquiera de sus libros. Las páginas de todos los libros que Arreola ha publicado muy probablemente no alcanzarían el número de páginas del libro menos voluminoso de Fernando del Paso. Pero no se trata de una cuestión de cantidad, sino de la actitud asumida al escribir y al conjuntar un libro. Una relectura de la cuarta edición de *Confabulario total* (1962), que —como se indicó antes— reúne varios libros previamente publicados por separado, trajo a mi mente *Palinuro de México*, libro del que había hecho un estudio años atrás y que viene a ser una especie de pastiche y homenaje a Juan José Arreola. En ese entonces no advertí la influencia ni las enseñanzas de Arreola en Del Paso, porque llevaba década y media sin releer a quien, junto con Juan Rulfo, otra influencia capital en el autor de *José Trigo*, se autonombra “la yunta de Jalisco”. Sin embargo, ambos afrontan el lenguaje con la misma actitud de creación y experimentación, auxiliados por la cultura y la ironía; ambos, también, van formando, estructurando sus libros con una visión totalizadora —y paradójicamente muy selectiva— que les permite introducir textos y segmentos de casi cualquier índole, de varia invención, en el corpus de sus publicaciones. Así, *Confabulario*, sobre todo la segunda edición, de 1955, que la colección

⁸ *Memoria y olvido. (Vida de Juan José Arreola [1920-1947] contada a Fernando del Paso. México, Conaculta, 1994, p. 177.*

Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica publicó junto con *Varia invención*, debió ser una lectura determinante en la formación de Fernando del Paso, quien además por esos años tomó uno de los legendarios talleres literarios impartidos por el maestro Arreola:

...una amistad que comenzó en el Centro Mexicano de Escritores de la ciudad de México, donde Juan José dio, por unos años, un memorable taller de literatura. Allí acabó por despabilarse mi incipiente vocación por las letras. No a la sombra de Juan José; a su luz.⁹

Con tal afinidad, casi simbiosis, entre maestro y alumno, resulta natural que la lectura de *Memoria y olvido* traiga a la mente la voz de Arreola, sus continuos cambios de tema, ese irse “por las ramas y por las ramas de las ramas” tan suyo. El Arreola oral —y confesional— se manifiesta en toda su dimensión. Este texto hablado, que tiene como suceso principal su viaje a París (1945-1946), se remonta a sus primeros recuerdos, a la edad de dos años, y finaliza en 1947, tras su regreso de la Ciudad Luz. La estructura del libro va alternando las peripecias del viaje con recuerdos infantiles y juveniles, así como con pensamientos y reflexiones del artista a propósito de temas como la creación literaria, las mujeres, la ropa y los vinos; varios son los pretextos para que el maestro nos deje escuchar su voz, esa voz como enredadera que va envolviendo cualquier asunto que toca. Ahí advertimos en su entera dimensión al Arreola confesional que se vuelca en palabras ante su oyente-lector y ante sí mismo. Bien lo dice en el segmento final:

Confesional como soy y he sido siempre. pertenezco al orden de los montaignes, de los agustines, de los villones en miniatura que no acaban de morirse si no cuentan bien a bien lo que les pasa: que están en el mundo, y que sienten el terror de irse sin entenderlo y sin entenderse.¹⁰

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 174.

Acaso por el hecho de que *Memoria y olvido* es más la palabra salida de la boca de Juan José Arreola que un libro de memorias, cuatro años después, en 1998, apareció *El último juglar (Memorias de Juan José Arreola)*, “escrito” por su hijo Orso Arreola. Lo de “escrito” se debe a que muy posiblemente se trata de un libro dictado por Arreola padre —por lo cual sería un tercer “libro hablado”— o escrito por Arreola hijo con una muy cercana asesoría —que en muchos segmentos de plano se adentró en los terrenos de la coautoría— de su progenitor. En las “Palabras liminares” Orso Arreola declara lo siguiente:

El hilo conductor es la voz de Juan José Arreola, oral y escrita, que recrea mi memoria y la traduce con base en algunos fragmentos de diarios escritos en su juventud, cartas familiares y documentos que se hilvanan en el texto para darle veracidad y continuidad a la narración.¹¹

Y párrafos adelante puntualiza:

Cuento la vida de mi padre con sus propias palabras, porque tengo el raro privilegio de recibir su herencia de palabras, palabras razonadas con oro y no con metales bajos, palabras quintadas por la ley del espíritu, monedas que brillan como soles iluminando mis recuerdos.¹²

Lo cierto es que el libro aparece para conmemorar los ochenta años de Juan José Arreola y tiene más la forma de unas memorias, aunque no abarca toda la vida del escritor, pues empieza el último día de 1936 —o el primero de 1937—, cuando el jovencito Juan José viajó en ferrocarril de Zapotlán a la ciudad de México impulsado por su deseo de convertirse en un actor y finaliza en 1969. En *Memoria y olvido* se habla de la infancia del escritor, incluso de sus primeros recuerdos,

¹¹ Orso Arreola. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México, Diana, 1998, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 14

por lo que las referencias a esa etapa vital no se echan de menos; sin embargo, las evocaciones concluyen de golpe en 1969, después del fatídico 1968. *El último juglar* ya no se ocupa de la inmensa actividad desarrollada por Arreola durante los años setenta, principalmente en la televisión, ni de los viajes que hizo por esos años; por ejemplo, uno al sur de California, donde estuvo en contacto con la comunidad chicana. Da la impresión de que por su avanzada edad a Arreola padre le faltó el aliento —recuérdese que por desgracia en los últimos años ha estado muy enfermo, lo cual significa olvidos, confusión de personas y acontecimientos, etc.— y que Arreola hijo decidió no continuar. A fin de cuentas, el material que había logrado poner por escrito a partir de la palabra de su padre y los recuerdos de ambos resultaba muy valioso.

En efecto, *El último juglar (Memorias de Juan José Arreola)* ofrece datos muy importantes de la vida literaria en México en el periodo 1947-1969, época en que Juan José Arreola fue uno de los principales protagonistas de las letras mexicanas en las cuatro facetas que conforman la sustancia de la actividad artística y cultural: creador, maestro, editor y difusor de la cultura. Él acometió las cuatro y todas las realizó más que satisfactoriamente, como lo que es: un señor maestro, que abre rutas y muestra caminos. Recuerdo que en 1970, a mi paso por el Centro Mexicano de Escritores, Salvador Elizondo expresó que Juan José Arreola era la persona en México más capaz para dictaminar si un texto (un manuscrito) tenía valor literario o no, con una simple lectura descubría las virtudes de cualquier escrito. Pruebas vivientes de tal sentencia son las docenas de autores de primer nivel que se iniciaron en el mundo de las letras bajo su guía, así como la mítica colección *Los Presentes*, donde publicó Julio Cortázar —de quien se incluye una reveladora carta dirigida a Arreola acerca de la naturaleza del cuento— y Gabriel García Márquez fue aceptado, pero su plaquette nunca se editó.

Llamo a Los Presentes colección mítica por su importancia para el desarrollo de la literatura mexicana en la segunda mitad del siglo XX y porque resulta prácticamente imposible tener acceso a ella (cuando se planteó la edición de esta revista en torno a Juan José Arreola, pensé en hacer un artículo en torno a Los Presentes, pero desistí ante la imposibilidad de contar con los ejemplares, aunque fuera en fotocopias).

Además de su sapiencia literaria, y de su indeclinable amor a la literatura, Juan José Arreola poseyó otra virtud, que literalmente derrochó a manos llenas: su generosidad, una generosidad a toda prueba que puso a disposición de cuantos se acercaron a él en busca de apoyo, guía y consejo. Yo tuve la suerte de ser uno de los jóvenes que escuchó su palabra y se volvió partícipe de la revelación que el maestro Arreola tuvo en su primera infancia. Y desde entonces le quedé agradecido.

ELEMENTOS DE TEATRO CLÁSICO EN “LA HORA DE TODOS”,

OBRA DRAMÁTICA DE JUAN JOSÉ ARREOLA

■ Alejandra Herrera* y Vida Valero**

*No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
¡oh salvaje Norteamérica! ¡oh impúdica! ¡oh salvaje,
tendida en la frontera de la nieve!*

Federico García Lorca

Si bien Juan José Arreola es más conocido como narrador, también escribió algunas obras breves de teatro que merecen atención. Tal es el caso de “La hora de todos” que en 1955 fue escenificada y premiada. El título, desde luego, está tomado de la obra homónima de Quevedo que es una sátira política y moral.

“La hora de todos”, publicada inicialmente en 1954 en la Colección Los Presentes, ofrece, como todo texto literario, diversas posibilidades de acercarse a ella. En la edición del Fondo de Cultura Económica, *Confabulario total (1941-1961)*, es definida por su autor como juguete cómico en un acto. Esta definición nos lleva necesariamente a la comedia que, en términos clásicos, es un poema festivo y alegre que expresa la representación crítica de un vicio o conducta reprochable en términos morales. También, el juguete

* Maestra-Investigadora de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

** Maestra-Investigadora de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

cómico está emparentado con el sainete, pieza teatral breve que se escenificaba entre los actos de una obra teatral. No obstante, según Margarita Villaseñor, el mismo Arreola describe esta pieza como “un auto sacramental de repugnancia y muerte” (“El teatro en México en la década de 1950” p. 9). Además, aparecen en ella rasgos de la farsa y del expresionismo literario.

Quizá habría que localizar los elementos del auto sacramental siguiendo a Alexander Parker y a Octavio Paz, para ver si efectivamente se trata de la estructura de ese género teatral tan socorrido en la época del barroco español y novohispano. También sería conveniente revisar algunos planteamientos de Brecht sobre el teatro, algunos rasgos de la farsa, y algunos tópicos del teatro medieval, pues no hay que olvidar que todos estos géneros tienen por objeto instruir al público.

Si bien el teatro medieval tenía por objeto ilustrar al espectador sobre la vida y obra de Cristo, el auto sacramental ya en el siglo XVII tenía como finalidad dar cuerpo y materia a un dogma cristiano, que según Alexander Parker se basa en “... acontecimientos históricos, la caída del hombre, el nacimiento y la pasión de Cristo, etc., pero son ideas abstraídas de los acontecimientos con el fin de explicar su verdadero significado.” (“El auto sacramental”, Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1983, p. 804). Octavio Paz destaca otros rasgos de este género: “Extraordinario ir y venir del pensamiento más abstracto al arte más sensual, de la lógica al baile, de la teología a la bufonada, a través de esos puentes colgantes que son la alegoría y el símbolo.” (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix-Barral, 1982, p. 450).

Sin ánimo de entablar polémicas, algunas de las obras de Brecht tenían por objeto representar una idea histórica de la sociedad, lo cual hace evidente, desde luego, una diferencia fundamental entre este tipo de teatro, el brechtiano, y el auto, ya que en el primero se destaca

la historicidad y en el auto lo absoluto del dogma, sin embargo, aquí lo que nos interesa es la función didáctica de estos géneros teatrales.

En “La hora de todos”, Juan José Arreola no pretende representar un concepto teológico, sino abordar un tema universalmente tratado por todas las culturas: la muerte, para lo cual no sólo va a utilizar la estructura del auto sino también la de otros géneros. ¿Pero cuál es el concepto que este autor maneja de este hecho irremediable? Quizá el concepto planteado en esta obra sea la muerte que llega en una hora determinada a todos y que enfrenta en un momento dado a cualquier ser humano a la fragilidad de la vida, aunque se trate de un hombre poderoso como Harrison Fish, protagonista de esta obra, a quien se describe de manera exagerada:

Harras. Señoras y Señores: estamos en la oficina del importante Harrison Fish ... Sobre su escritorio le aguarda una carpeta de asuntos urgentes que debe resolver inmediatamente. Tal vez mañana suba el precio del azúcar en el mercado; tal vez mañana se declaren en huelga cien mil obreros de Oklahoma. Wall Street puede entrar ahora mismo en un periodo febril si Harrison Fish decide vender sus acciones siderúrgicas (“La hora de todos”, en *Confabulario total*, 3ª edición, México, FCE, p. 148).

El pretexto que utiliza Arreola para conformar “La hora de todos” es un hecho real: la colisión, a causa de la neblina, de un avión bombardero B-25 de dos hélices con el edificio Empire State de Nueva York en el año de 1945. Este accidente generará el espacio y el tiempo de esta obra, pues ésta se desarrolla la mañana del 28 de julio de 1945, en una oficina del piso 70 de dicho edificio. A diferencia del teatro barroco, el auto sacramental respeta las unidades aristotélicas, en cuanto a acción, tiempo y espacio, y en este texto todo ocurre durante esa mañana y en ese lugar. El artificio dramático también consiste en la acción que va a desarrollarse. Es una sola, pues se trata de las últimas horas de la vida de este magnate norteamericano, que

para nada corresponde a la figura del héroe clásico. Más bien se trata de un antihéroe, es decir, del “héroe” surgido en el capitalismo.

Siguiendo la obra, Harrison Fish es un hombre de negocios que hizo su fortuna con base en el contrabando de alcohol en 1929, durante la ley seca. Este poder económico lo lleva a ser una figura fundamental en la economía de su país. Saber quién es en realidad este hombre poderoso es la tarea que se propone Harras, personaje que quizá resulta en términos escénicos más importante que el mismo Fish. Esto se debe a que Harras es el conductor, maestro de ceremonias, director y animador de la escena. Vayamos por partes.

Vale la pena hacer un alto para detenerse en el epígrafe de Kafka que antecede a la obra: “El joven ese ya se ha instalado allí. Su nombre es Harras.” Estas frases están tomadas del cuento “El vecino” de *La muralla china*. En él encontramos un narrador que se siente espiado y perseguido por un joven vecino llamado Harras, de quien no sabe casi nada y cree que le roba sus operaciones comerciales. Lo que importa aquí para la obra de Arreola es que el narrador, en el cuento de Kafka —como ya se mencionó— desconoce prácticamente a su vecino, pero éste sí está enterado de todos los movimientos del narrador (cf. F. Kafka, *La muralla china*, Madrid, Emecé, 1973, pp. 119-121).

En “La hora de todos”, este personaje, Harras, también funciona como un intruso en la vida de Harrison Fish. Está enterado no sólo de quién es ahora, sino también sabe quién fue en el pasado; es un personaje omnisciente, que va a exponer los momentos más significativos de la vida del magnate. Utilizando la ironía pretende desenmascararlo frente al público. El maestro de ceremonias se sabe poderoso y juega con Fish, hace las veces de su conciencia y le recuerda que las acciones del pasado tienen consecuencias en el presente. También sabe que le quedan pocas horas y trata de ajustarle las cuentas, pero no es un ángel salvador, el alma de Fish no le

interesa: perversamente desea llevarlo a lo absurdo de su vida para que al morir lo único que pueda sentir sea asco, evidencia clara de lo inútil y reprobable de su existencia. Estamos, entonces, frente a un personaje típico de la farsa: Harras se caracteriza por sus desplantes grotescos, las malicias intencionadas y comentarios irónicos.

Un recurso teatral muy importante utilizado por Arreola es el Megáfono que opera Harras, la voz de este aparato sale a través de una enorme trompeta de Juicio Final, que desde el punto de vista escénico es un símbolo muy importante, pues sugiere al espectador que lo que va a presenciar es el juicio del protagonista. Como se verá más adelante, el Megáfono es el que ayudará a evidenciar los horrores cometidos por Fish en diferentes etapas de su vida. También, se trata de un recurso clásico, la función que desempeña el Megáfono correspondería al coro de la tragedia griega, cuya función era armonizar la representación e informar al público lo pertinente para que la acción representada tuviera coherencia en cuanto a tiempo y espacio.

Como si se tratara de un auto sacramental, Arreola, al inicio de la obra, manifiesta su intención y expone su plan de trabajo a través del maestro de ceremonias:

Harras. ...—Esta mañana Harrison Fish va a ocuparse de muy diversos asuntos bastante descuidados, por cierto.

No quiero anticiparles nada acerca del carácter y las virtudes personales de Harrison, para que no los encuentre prevenidos en contra suya. Tampoco me gustaría que tuvieran por él alguna debilidad, antes de conocerlo...

El programa que he colocado sobre el escritorio de Harrison en lugar de la carpeta de costumbre, contiene en orden riguroso los números de un pequeño espectáculo para el cual pido a ustedes la mayor benevolencia. Ayudado por nosotros Harrison Fish va a hacernos algunas confidencias y a contarnos dos o tres cuentos que yo me encargaré de escenificar un poco, a fin de que no resulten demasiado aburridos... (Arreola, *op. cit.*, pp. 149, 150).

Esta exposición también corresponde a lo que Brecht llamaría el distanciamiento en el teatro. Tenemos un personaje que se dirige al público, es decir, advierte al espectador sobre lo que va a ocurrir en el escenario y diferencia el espectáculo de la vida real. De este modo se establece una distancia para que la identificación no se dé y, por lo tanto, permita la objetividad del receptor:

Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él... Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos. Lo mismo, naturalmente, se puede aplicar a personajes contemporáneos. También sus actitudes pueden representarse como algo condicionado por su tiempo, algo histórico, perecedero (*Escritos sobre el teatro*. Bs. As., Nueva Visión, 1970. pp. 154, 155).

Lo que el espectador va a presenciar es una representación en la que él tomará parte, pero desde afuera, pues va a juzgar la vida del protagonista. No puede soslayarse aquí, por tanto, la función crítica del arte y la literatura sobre los valores morales y sociales de una época. Tampoco sobra decir que el teatro es un medio eficaz para instruir y conscientizar, objetivo perseguido en varias épocas de la historia del arte.

Para que esto pueda ocurrir, "La hora de todos" está estructurada en varios planos temporales, pero como ya se mencionó, la unidad de tiempo se da en la medida en que todo ocurre durante una mañana de 1945. Para que el público pueda tener una idea clara de la personalidad de Harrison Fish, Arreola escenifica, según declara el maestro de ceremonias de la obra, Harras, tres "cuentos" relacionados con la adolescencia y juventud del protagonista; de este modo se expone un plano temporal que corresponde al pasado. Simul-

táneamente en la representación se intercalan escenas del presente. El hilo conductor de todo esto es el perfil de la existencia de Fish.

Los “cuentos” que ubican el pasado tienen diferentes estructuras, el primero narra literalmente —porque es Fish quien lo cuenta al público, ayudado por las preguntas de Harras y la intervención del Megáfono— una historia que trata sobre el linchamiento de un negro, cuyo único error fue servir como chofer a un grupo de jóvenes ebrios —entre los cuales se encontraba Fish— en una noche de farra y sexo. El asunto evidentemente muestra tintes racistas y la doble moral del puritanismo estadounidense. Dentro de la euforia generada por el alcohol, uno de los jóvenes decide compartir los favores de su “novia” con cada uno de sus amigos. Escuchemos la voz del Megáfono que irrumpe para ubicar quién es ahora aquella joven:

El Megáfono.—(Voz puramente informativa): Conviene que lo sepan ustedes: se trata de la señora Alice Perry, que ahora ya ni se acuerda de la aventura. Es una respetable matrona de Southney, que asiste con regularidad a los oficios dominicales. Completamente repuesta del accidente, casó poco después con un acandalado industrial, a quien ha dado honra, hijos y no pocas satisfacciones por sus altas virtudes sociales. Tenemos mucho gusto en citarla aquí, como ejemplo de rehabilitación moral (*Ibid.*, p. 155).

Volviendo al presente del relato, el negro Joe se escandaliza de la conducta de los jóvenes, pero sus protestas son acalladas con dinero, alcohol, y por su profunda desventaja social y racial. El desenlace es obvio: Joe es acusado de violar a la joven y es inmolado por los vecinos del lugar. El recurso teatral que “ameniza” dicha narración es el espectro del negro que funciona únicamente como parte de la escena, pues aparece con un volante en las manos que alude a su oficio de chofer; es una figura exagerada a lo Al Jolson con enormes labios pintados que baila un “tap” silencioso. No tiene ningún parlamento, sólo ilustra la escena, especialmente en el momento en

que es rociado con alcohol e incendiado; ahí la música cambia del “tap” a un espiritual negro.

El segundo “cuento” es narrado por el espectro de un joven policía, Dennis O’Hara; la acción se ubica en 1910 cuando Fish tenía 13 años. El objeto de dicha narración es, después de 35 años, informar a su madre, que ahora es una anciana enferma, qué fue lo que ocurrió con él: fue víctima de un crimen perfecto y ella nunca supo lo que le pasó. El crimen fue cometido por una pandilla de adolescentes, cuyo capitán era Fish, a la que O’Hara intentó reformar tratando de ser su amigo. Lo que no consideró es que los chicos eran verdaderamente perversos: en el rito de iniciación para integrarse a dicha pandilla le vendan los ojos y lo hacen caer en una alcantarilla que va al drenaje de Nueva York en dirección al río Hudson: su cuerpo nunca apareció. En este relato sólo intervienen el policía y Harras ayudado por el Megáfono. En el plano escénico la caída de O’Hara al escotillón es reproducida en cámara lenta, recurso cinematográfico.

El tercer “cuento” si está realmente representado, aquí la estructura une los dos planos temporales, el pasado y el presente. Por un lado, el recurso del diálogo, esencialmente teatral, se da entre Fish y Roscoe Hamilton, y para aludir al pasado el Megáfono reproduce las voces de los entonces jóvenes Fish y Mae. Se trata de una aventura amorosa en la época juvenil del magnate. El asunto es simple y muy trillado: es la seducción de Mae, que termina con un embarazo, un aborto mal realizado, una Mae estéril, casada insatisfecha y de cascos ligeros, cuyo presente es ahora el manicomio. Para representar esta historia aparece en el escenario Hamilton, esposo de Mae, quien a fuerza de tanta insatisfacción se vuelve un hombre fracasado y, además, alcohólico; la oportunidad se le presenta cuando Harras propicia el encuentro con Fish. El objeto de su visita también es simple: obtener dinero, pues culpa de su infelicidad al magnate, y éste, abrumado por la repugnancia hacia su pasado y a este hombre, se lo da.

Por otra parte y correspondiendo exclusivamente al plano temporal del presente escénico ocurren diferentes “números” que Harras, como maestro de ceremonias, intercala entre los cuentos mencionados, también con la intención de completar el rompecabezas de la vida de Fish. Los asuntos de tales números versan sobre la donación de un cuadro de Lucas Cranach, el viejo, al museo Metropolitano de Nueva York, y la aparición de Gloria Dickinson en el escenario que sólo sirven para acentuar el carácter mezquino de Fish, pues la donación no obedece a un impulso altruista, sino al prestigio social que este hecho proporciona. Además, el magnate regala a su empleada, la señorita Dickinson, un auto de lujo por su próxima boda. La intervención de Harras y el Megáfono revelará que se trata de una compensación generada por sus “favores”. Otro número que surge absurdamente en plena escena es la subasta del mismo cuadro donado minutos antes al museo Metropolitano. Quizá se trate de expresar el poder que da el dinero para conseguir una pieza de colección y que llega a extremos tan grotescos como un matrimonio exprés entre los coleccionistas.

Toda esta estructura correspondería, según Bentley, al género fársico;

La farsa es absurda, pero hay algo más, la farsa consiste en una verdadera estructura de hechos absurdos. La palabra clave aquí es “estructura” ya que comúnmente consideramos lo absurdo como algo amorfo... Lo que generalmente se dice acerca del elemento sorpresivo en la trama de las farsas requiere una aclaración. Nos vemos sorprendidos sólo en la superficie: en un plano mucho más profundo estábamos enterados desde un principio (*La vida del drama*, México, Paidós, 1992, pp. 227, 228).

De este modo la muerte de Fish no es una sorpresa para el espectador, porque ya ha sido anunciada por Harras desde el inicio:

Este hombre de negocios siempre está en forma, y pega como un peso completo. Siento mucho que ahora ustedes lo encuentren un poco

disminuido: el hombre ha empezado a comprender. Al despertarse esta mañana, Verónica le vio cara de difunto... [Fish] hizo algunas reflexiones acerca de la fugacidad de la vida muy extrañas en un hombre como él (Arreola. *op. cit.*, p. 149).

Toda esta información conduce a pensar que la obra terminará con la muerte del protagonista debido a las claves que Harras está dando de él, como esa extraña reflexión sobre la fugacidad de la vida, pero lo que quizá más llama la atención y genera la tensión escénica es que comprender implica que Fish aparezca disminuido, como efectivamente ocurre a lo largo de la obra, y se deje, de este modo, manejar por Harras. El número final está compuesto por un baile que el protagonista tendrá que interpretar con Verónica, su amante en turno. La caracterización cadavérica de ella alude claramente al tópico medieval de la danza de la muerte. Arreola la describe así:

(Verónica es una mujer joven y hermosa. Una estrella de "music-hall". Lleva un vestido plateado hecho jirones. Su aspecto es el de un cadáver momificado. Su carne está reseca, amojamada. La tela de su traje tiene extensas manchas de humedad y de musgo blanquecino. Su pelo platinado está lacio y cae en guedejas desordenadas por sus hombros. Todo un lado de la cabeza aparece invadido por una vegetación parásita, de la que brota, a la altura de la oreja derecha, una orquídea maligna: las raíces de la planta bajan por el cuello y entran al escote. Uno de sus muslos, visible por una amplia desgarradura, semeja un fragmento de bronce oxidado. Tiene jaspes negruzcos, dorados y verdosos. El rostro de calavera, pálido, desencajado. Los ojos radiantes. Todo su aspecto hace pensar en un manjar suntuoso y descompuesto) (*Ibid.*, p. 186).

No es casual que Arreola termine su obra con esta danza macabra, de lo cual puede derivarse en primer lugar el efecto visual en la escena, pues se trata prácticamente de un cuadro expresionista y, en segundo, el fundamento ideológico de este baile cuyo origen es el poema anónimo medieval *La danza de la muerte*, y que ha sido tema de muchas obras, por ejemplo, *La máscara de la muerte roja* de Poe.

El poema medieval se estructura a través del diálogo que se da entre la Muerte con diferentes personajes que van desde el más alto clero y la nobleza, hasta los de los más bajos estratos sociales; incluso con personajes de diferentes religiones, como musulmanes y judíos:

A todos los que aquí non he nombrado,
de cualquier ley e estado o condición,
les m'fando que vengan muy toste priado,
a entrar en mí danza sin excusación;
non recibiré jamás exebción
nin otro libelo nin declinatoria.
los que bien f'cieron habrán siempre gloria,
los que contrario, habrán dampnación.

(*La danza de la muerte*. Códice del Escorial,
Madrid, [s.e.], 1920, p. 96).

La muerte aquí es la gran justiciera, la que iguala a todos los hombres por importantes o insignificantes que sean; en “la hora de todos” lo importante son las acciones realizadas por los hombres, es el momento en que se enjuicia a las almas; si bien en la obra de Arreola no aparecen todos los integrantes de un juicio legal o religioso, se sobreentiende que el público es el que va a juzgar la inocencia o culpabilidad de Fish.

Otra similitud que se presenta entre el poema anónimo y la obra teatral de Arreola es que ambos se ubican en épocas de horror y muerte, pues el poema medieval supuestamente se escribe a finales del siglo XIV y principios del XV, cuando Europa es azotada por la peste negra, considerada como un castigo divino. El año en que Arreola sitúa su obra, 1945, es un año de devastación y desmoralización, pues corresponde al fin de la 2ª Guerra Mundial, lo cual puede generar júbilo, pero al mismo tiempo se ha utilizado la bomba atómica y las pérdidas en todos los terrenos han sido

múltiples. Estas tragedias naturales, divinas o generadas por los hombres ponen en tela de juicio los valores y los órdenes sociales. Es así que surge la sátira para ridiculizar lo establecido. Si en todas las épocas existe la posibilidad de crítica y burla, más aún en esas situaciones trágicas.

Además del tema universal de la muerte, en el caso de “La hora de todos” es evidente, también, la sátira que hace Arreola de la sociedad estadounidense, pues no hay en toda la obra un solo personaje que se salve desde cualquier perspectiva ética. De la misma manera, y de acuerdo con la misoginia atribuida a este autor, las mujeres aparecen en esta puesta en escena bellas, pero tontas, interesadas, poco consistentes moralmente y hasta dementes.

Arreola utiliza en esta representación, quizá bajo la influencia de Kafka, elementos violentos y grotescos propios del expresionismo literario como pueden ser: la muerte planeada en el escenario de una anciana y, finalmente, “economizada” porque muere antes de entrar al foro; la entrega a familiares de una indemnización de 5,000 dólares y “70 kilos de cadáver no identificado” después de la explosión de una fábrica de mostaza, propiedad de Fish; y el aspecto final de Verónica. En esta serie de pasajes vemos una distorsión violenta y exagerada de la realidad con el ánimo de exacerbar la sensibilidad del espectador y expresar la vida subjetiva y emocional del ser humano.

“La hora de todos” es una de las pocas obras dramáticas de Arreola, en la cual se pone de manifiesto su capacidad de condensar una serie de lecturas y tópicos universales que estructuran el espacio teatral. Esta obra es una asimilación profunda de elementos de los géneros clásicos para criticar y ridiculizar la realidad del siglo XX, lo cual quizá se deba a que en estas épocas ya no existen héroes ni tragedias, sólo hay antihéroes y accidentes.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

Arreola, Juan José. "La hora de todos", en *Confabulario total (1941-1961)*. 3ª Edición. México, FCE, 1962. pp. 146-188.

Indirecta:

Anónimo. *La danza de la muerte*. Códice del Escorial. Edición de F. A. de Icaza. Madrid, [s.e.], 1920. 103 pp.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre el teatro*. Bs. As., Nueva Visión, 1970.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. México, Paidós, 1992. 326 pp.

Kafka, Franz. *La muralla china*, Madrid, Emecé, 1973. pp. 119-121.

Parker, Alexander. "El auto Sacramental", en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. t. III. Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1983. pp. 801-807.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de fe*. Barcelona, Seix-Barral, 1982. 658 pp.

BIBLIOGRAFÍA

Villaseñor, Margarita. "El teatro en México en la década de 1950". *Tema y Variaciones de Literatura*. (México, D.F.) UAM-A, núm. 1. pp. 7-26.

— Arturo Trejo Villafuerte*

A Luis Mario Schneider, maestro y amigo, *i.m.*

Cómo me sucedió con muchos escritores, primero los lei y luego tuve la fortuna de conocerlos. Cuando comencé a leer de manera habitual y disciplinada, en la Preparatoria, llegaron los primeros libros de autores mexicanos —aparte de los que teníamos que leer a fuerza: los clásicos griegos y latinos, *El Quijote*, el *Mío Cid*, *Roldán y los doce pares de Francia*, etcétera—, recuerdo con emoción *La región más transparente* de Carlos Fuentes, que me prestó Arnulfo Domínguez, y sobre todo dos libros importantes en mi vida: *Varia invención* de Juan José Arreola y *El llano en llamas* de Juan Rulfo, “la yunta de Sayula”, como les decían a esos dos grandes escritores jaliscienses, mexicanos y universales. Esos dos títulos me descubrieron las posibilidades de la narrativa, la capacidad discursiva del cuento y las posibilidades del lenguaje.

Luego de terminar la Preparatoria, inicié mis estudios de Periodismo y Comunicación Colectiva en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Ahí tuve la buena fortuna de conocer a maes-

* Profesor-Investigador de la Universidad Autónoma Chapingo. Profesor en Lengua y Literatura en la Preparatoria del Gobierno de la Ciudad de México.

tros-escritores y escritores-maestros de la talla de José María Bulnes, quien nos daba unas soberbias clases de Filosofía de la Historia con *El Quijote* como libro de texto; Armando Cassigoli, quien nos enseñó a beber buenos vinos y presentó a Ludovico Silva (quien, además de teórico de la comunicación, era un buen poeta y buen bebedor, ambas cosas también muy importantes en mi vida); Armando Villagrán, quien nos hacía leer casi un libro a la semana; Máximo Simpson, quien me enseñó el rigor del trabajo intelectual y a cebar y beber “mate”; Fernando Benítez, cuyas anécdotas eran prueba palpable de su labor periodística; el poeta y diplomático Hugo Gutiérrez Vega; el siempre dicharachero y buen amigo René Avilés Fabila; el siempre enérgico y rumbero Froylán M. López Narváez; el erudito Miguel Ángel Granados Chapa; el siempre quisquilloso Gabriel Careaga; los cumplidores y amenos Jorge Basurto, Susana González Reyna, Hilda Basurto, Javier Sánchez Campuzano, el decano de los reporteros: don Mario Rojas Avendaño; y los dos maestros que marcaron mi destino: Guillermina Baena Paz y Gustavo Sainz.

Con la primera aprendí a elaborar la nota informativa, a redactar con precisión y soltura, elementos imprescindibles en el manejo de la prosa periodística, además de que, siendo apenas un estudiante de primer semestre, me incorporó a las planas de la sección de cultura de *El Sol de Toluca*, con lo que se inició mi vida profesional en el lejano año de 1973 y, un año después, fui su adjunto en la clase de Redacción e Investigación Documental y me incorporó luego a la planta de profesores de la Universidad Femenina del Estado de México.

Con el segundo surgió el deslumbramiento por la palabra y el descubrimiento del escritor como un profesional. Sainz nos acostumbró a las clases llenas de información, en cada una de ellas nos atiborraba con los nombres de decenas de autores y libros, pero además también nos acostumbró a la lectura como un placer y no como un deber o como una obligación. Los nombres de escritores en

lengua inglesa, francesa, los autores del *boom*, los latinoamericanos, españoles, portugueses, alemanes, suizos, daneses y de otras tantas partes del mundo surgían en su prodigiosa cátedra.

Además acostumbraba presentarnos a un escritor mexicano casi cada mes, luego de leer algún libro de ellos. Por nuestro salón en Ciencias Políticas pasaron José Agustín, Alberto Dallal, Tomás Mojarro, Elena Poniatowska, Jorge Arturo Ojeda, Raúl Renán, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Antonio Castañeda, Carlos Isla y muchos más. Y precisamente de ahí surgió la feliz idea de que debíamos de tomar el Taller de Creación Literaria impartido por Juan José Arreola en la Facultad de Filosofía y Letras. El propio Gustavo Sainz nos lo sugirió, puesto que sus clases eran sólo eso y en el Taller de Creación Literaria acaso lograríamos dar el impulso a lo que nosotros ya estábamos haciendo casi cotidianamente: escribir.

Cuando llegué al oscuro y aislado salón donde J. J. Arreola daba su taller, todos los viernes de 17 a 19 horas, sentía que ya lo conocía de casi toda la vida. Primero por la historieta *Chanoc*, donde él aparecía como el maestro Arre-Ola, personaje erudito y sabiondo, al lado de Puck y Suck, de Tsekub Baloyán, Carlos Monsi-váes, el Sobuca y el propio Chanóc. Ahí aparecía como un erudito que sabía de todo y que, además, también era asiduo del famoso bar “El perico marí-nero”, donde se dedicaban a libar el cañabab. Me consta más lo primero, era erudito, que lo segundo: sólo lo vi beber vino rojo.

Luego porque no dejaba de salir su nombre en muchas pláticas, durante las charlas de otros escritores, sobre todo de quienes se habían formado en su primer taller —el primero en estricto sentido y formalmente literario—, el cual se generó después de que J. J. Arreola fue becario del Centro Mexicano de Escritores en 1952, espacio al que lo invitaron a trabajar con los escritores incipientes, gracias a sus conocimientos librescos, lingüísticos y gramaticales. Prolongación natural del taller después del Centro era su casa, donde también se

practicaba el ajedrez. Me tocó todavía ver al maestro jugando en su casa de Orizaba. Muchos de los jóvenes valores luego publicarían en la revista *Mester* y en la editorial del mismo nombre, como sería el caso de José Agustín, quien vio en letras de imprenta su primera novela, *La tumba*, con el apoyo de Arreola y bajo su sello editorial.

Silvia Quezada en su artículo “Los talleres literarios en Jalisco”, señala que

Al taller de Arreola se acercaron en diversos momentos, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Fernando del Paso. La influencia de Arreola y su rol protagónico en el ámbito de los talleres literarios ha sido reconocido por muchos. Una de las semblanzas más vehementes la hizo José Agustín en ocasión de los ochenta años de vida de Arreola, en desbordado entusiasmo que pintó el ambiente literario de los sesenta, punto de inicio de los escritores más leídos en la actualidad.¹

Como editor y descubridor de nuevos talentos de la literatura mexicana, Arreola también es fundamental, sobre todo con la revista *Mester* (1964-1967), en cuyos 12 números se publicaron los primeros textos de José Agustín, Elsa Cross, Hugo Hiriart, Federico Campbell, José Carlos Becerra, Homero Aridjis, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Juan Tovar y Vicente Leñero, entre los más destacados.

A ese oscuro salón de clases de la Facultad de Filosofía y Letras, llegábamos varios alumnos de Ciencias Políticas: Arnulfo Domínguez, Alejandro Sanciprián, Juan Manuel Asai, Fernando Figueroa y otros. De Letras por ahí veía a Mario Alberto Mejía, Carlos Santibáñez, Carlos Oliva y varios más. Arreola tenía mucho de teatrero, de juglar, de gran maestro, deslumbraba con las palabras, con los ademanes, con los gestos, las actitudes mismas: de pronto preguntaba la hora, decía que le tocaba su medicina, nos daba la

¹ Silvia Quezada en “Los talleres literarios en Jalisco” en *Última*, revista trimestral, Guadalajara, agosto del 2000, año 1, número 4, Págs 31-35.

espalda y se tomaba un sorbo de un buen vino. De pronto un poema o un cuento de un alumno lo llevaba a otro texto y citaba de memoria. A mí me encantaba oírlo citar a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Desnos, Reverdy, en su francés fluido y correcto.

Una noche saliendo de clases, descubrí que el maestro Arreola estaba esperando taxi, acompañado de una muchacha que entraba con nosotros a clase y que, tiempo después, se convertiría en su ¿quinta, sexta? esposa. Me ofrecí a darle un aventón y resultó que vivía en la calle de Sinaloa en la colonia Roma, enfrente de donde rentaba un departamento mi amigo René Aguilar, en las "Suites Sinaloa". El maestro aceptó y la clase continuó en mi camioneta Datsun 1969.

Como buen creyente del género confesional, como él mismo lo pregonaba y señala en algunos textos, no fue difícil que nos platicara y corroborara lo que ya nos había dicho en clases: nació en Zapotlán El Grande, hoy Ciudad Guzmán, el 21 de septiembre de 1918. Durante la Guerra Cristera tuvo que permanecer oculto atrás de los roperos, en lugares especialmente preparados para ocultar a curas y monjas en peligro, para recibir los sacramentos, el catecismo y la doctrina lejos de ciertas miradas.

Siendo sobrino de curas y de monjas, hubiera sido una grosería para la familia que ingresara a una escuela oficial, por lo que su educación escolar fue precaria. Su padre, que sabía encontrarle solución a todas las cosas, lo puso a trabajar como aprendiz en el taller de encuadernación de don José María Silva y luego en la imprenta del Chepo Gutiérrez, de ahí le vendría el gran amor a los libros como objetos manuales. El amor a los textos, a la literatura, le nació antes, con un maestro de primaria llamado José Ernesto Aceves, con quien descubrió que hay poetas, además de comerciantes, pequeños industriales y agricultores, todas esas actividades realizadas por su padre, y las cuales –pensaba el Arreola niño-, eran las únicas habidas y por haber.

A los 12 años leía a Baudelaire, Walt Whitman y, sobre todo, a Giovanni Papini y Marcel Schwob, junto con otro centenar de autores y obras más o menos ilustres. Además de oír canciones y dichos populares y la conversación con la gente del campo. En 1944, a su paso por Guadalajara, el comediante Louis Jouvet lo convence de que se vaya a París con él y Arreola acepta y participa en la Comedia Francesa, bajo las órdenes de Jean Louis Barrault. Regresa y comienza a trabajar en el Fondo de Cultura Económica, donde aparece su primer título, *Varia invención*, en 1949. Pero más que corrector de pruebas, editor, traductor o los múltiples oficios que ha ejercido a lo largo de su vida, tendría que definir a Juan José Arreola como un auténtico maestro en el más alto y estricto sentido de la palabra.

Hay un proverbio árabe que dice que si te encuentras a alguien que sabe pero no sabe explicar lo que sabe, no vale la pena seguirlo; pero si te encuentras a alguien que sabe y además sabe explicar lo que sabe, lo debes de seguir porque es un auténtico maestro. Y Arreola era así como maestro, se apasionaba, gesticulaba, reflexionaba frente al grupo para que vieran en él al ser humano con la gran necesidad de expresarse, de hacer del mundo palabras, letras, sonidos, lenguaje cargado de sentido, literatura.

No en balde Jorge Arturo Ojeda, uno de sus alumnos dilectos, se encomendó la tarea de hacer una selección del Arreola oral y así lo dice en el libro *La palabra educación*:

La prosa de Juan José Arreola podría haberse perdido. Es el aspecto que ofrece el más amplio diapasón de su talento sensible.

Farragosa cantidad de trozos dictados para planes de estudio y entrevistas de diversos años y latitudes, intervenciones en mesas redondas, charlas informales, conferencias, postulados de acción, teoría y arrebatos de arte, que se acumularon en cintas magnetofónicas o taquigrafía, fueron vertidos a la escritura a máquina por Hilda Morán y la diversa dedicación y cambiante habilidad de personas desconocidas por mí; en otros casos el material ya está impreso. Uno que otro párrafo es prosa escrita por Juan

José Arreola, pero el lector difícilmente notará la diferencia en el texto, pues priva la fidelidad a un estilo y la naturalidad de palabra hablada que he tratado de conservar. Mi labor estará cumplida si a través de estas páginas dialogamos con un contemporáneo y los jóvenes de la generación que no llegaremos a conocer escuchan la voz del maestro.²

Al maestro Arreola le hice muchas entrevistas, las cuales grabé en cintas, donde estaba el precioso don de sus palabras. Las cintas se perdieron entre el farragoso ir y venir de los días, pero en mí han quedado los otros momentos, sublimes, en que sus palabras se abrieron paso en mi conciencia para dar lugar al génesis del amor por la literatura. Gustavo Sainz me abrió los ojos, Guillermina Baena me enseñó lo rudimentario de la escritura, pero por sobre todas las cosas Juan José Arreola me inculcó el amor por los libros y por sus contenidos. Nunca terminaré de agradecer lo que me dio el maestro en sus libros y lo que me dio con sus floridas palabras.

Arreola el autor, es el menos buscado. Se habla del comentarista de televisión en el Canal 11 (“Mientras construyo la biblioteca para mi pueblo”, me dijo un día), de sus jocosas intervenciones en el Canal 13 con Jorge Saldaña y luego sus desastrosas opiniones futbolísticas en Televisa y sus ocurrencias al lado de Talina Fernández y Rocío Villagarcía. Arreola el escritor es importante para la literatura mexicana en particular y la universal en general. Emmanuel Carballo manifiesta que es “un cuentista de la incomunicación” y confirma su aseveración señalando que sus atributos narrativos parten de ciertas características:

Desarrollando contrastes, contando ejemplos (fábulas), saltando de lo lógico a lo absurdo y viceversa, dejando obrar a la ironía... ha construido un nuevo tipo de cuento. Sus cuentos son redondos en lo que toca a los personajes, la estructura y el estilo. Maneja unos cuantos temas: la mujer,

² Juan José Arreola, *La palabra educación*. Ed. Grijalbo México, 1977. 170 pp. Nota introductoria de J. A. Ojeda.

la imposibilidad absoluta que padece el hombre absoluto para comprender absolutamente a la mujer total, los problemas derivados de la falta de comunicación humana y la certeza de que el caos es insondable e insoluble y, por lo demás, perfectamente cómico y delicioso.³

Cuando comencé a escribir, cuando leí por primera vez *Varia invención*, *Confabulario*, *La feria*, *Palindroma*, *Bestiario* y sus demás libros, jamás me imaginé que compartiría la sapiencia y el calor del maestro generoso y grato que siempre ha sido Juan José Arreola, de quien siempre he dicho que tiene pocos libros pero bien contados.

Que sean estas líneas un testimonio del cariño que le tengo al hombre generoso, al maestro, que me enseñó a amar las palabras.

Chapingo, Méx., Iztapalapa, D. F. noviembre del 2000

³ Emmanuel Carballo. *Notas de un francotirador*. Ed. IPN-SOGEM-SEESIME-Producciones Dinamo, México, 1996. 280 pp. Col. "Punto fino".

La situación actual reafirma, cada vez más, las preocupaciones que se han extendido entre los pensadores. El desarrollo y la historia de nuestra civilización manifiestan una constante separación entre el ser humano y la naturaleza. Los efectos de esta separación amenazan ya las condiciones fundamentales para la vida en este planeta. El afán de “transformar” la naturaleza ha alcanzado extremos fatales en todos los aspectos de la vida cotidiana.

Por otro lado, hablando de la creación intelectual, desde el mismo ángulo retrospectivo nos percatamos de una situación de múltiples direcciones especulativas que ya se han desarrollado en verdaderas teorías tan diferentes entre sí que, después de todo, sólo queda una gran confusión, mientras el tiempo para conocerlas y entenderlas se vuelve insuficiente. Además, si acaso mencionamos aquí la influencia y los cambios de perspectivas que causa en la mente del hombre el contacto con los medios de comunicación electrónica, las cosas se tornan desconocidas y oscuras.

Si proseguimos por este camino de preocupaciones por la condición y el destino de la investigación y la creación humanas, nos toparemos, también, con el gran error de la filosofía occidental que

* Profesora del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco

durante siglos fomentó la idea de que por medio de la interpretación es posible la comprensión de lo real. Este método equivocado llevó a la dualidad de la integridad del hombre por un lado y, por el otro, a la división entre los conocimientos científicos y humanistas. Actualmente, la ciencia está al servicio de la tecnología y de las sociedades que pueden financiar las investigaciones y que posteriormente se vuelven dueñas de sus logros. Mientras, las letras humanas se subordinan al desarrollo y progreso económico de las sociedades y obedecen a las leyes de demanda: surgen las obras como productos de la necesidad artificial de consumo intelectual.

Y en última estancia, ya podríamos hablar sobre la muerte de la palabra. El psicólogo P. Fernández lo expresó así:

En efecto, hoy día, la gente es cada vez más analfabeta y menos comunicativa, por un lado, va a la universidad para aprender programas de computadora aplicados a la administración de empresas, esto es a la fabricación de dinero sin producción de bienes, y se retira harta de las clases de filosofía, latín, retórica, historia y literatura, porque ahí nada más se aprende palabras, de modo que ya ni profesores existen. (*La afectividad colectiva*, 2000:12-13).

Diríase que la cuestión de cómo seguir viviendo en este caos se volvió urgente y que el seguir tratando de pensar y crear (si es que uno tiene la suerte y las posibilidades), es casi una suntuosidad. Los atrevidos resultan ser los últimos vestigios de la época de los héroes. No tengo la intención de escribir sobre Arreola como un héroe. Ni siquiera quiero hablar como es la costumbre, acerca de su vida y su obra. Quisiera reflexionar un poco sobre los grandes temas generales, tratados por Arreola y que, de igual manera, me inquietan a mí. Esto es muy difícil de hacer en el tiempo actual. Se trata de la humanidad, el amor y la literatura. Juan José Arreola fue mi gran maestro. Nunca lo conocí personalmente, ni conozco su vida (siempre me ha faltado este tipo de curiosidad). Sin embargo, el primer libro que leí en

español fue *La palabra educación*. No era fácil de leer, al contrario: si quería traducir uno que otro pensamiento, no lograba un estilo tan directo, sencillo y al mismo tiempo con un peso particular, de pocos colores, pero claros. Además, la sabiduría con que cuentan estos textos, más bien, la brillantez con que Arreola comprende al hombre y su realidad, era mi propio descubrimiento de América. Pensaba y sigo pensando que con este pequeño libro se puede cambiar el mundo. Me referiré a algunos pasajes de este libro para exponer mi visión de estos temas.

¿Cómo se estará feliz o, por lo menos, tranquilo viviendo en un mundo amenazado por la contaminación ambiental, en medio de enormes desequilibrios económicos y las guerras destructoras? Nuestra realidad es una pesadilla que rebasa el grado del terror de cualquier ficción: el tiempo como si tomara otra dimensión y leer los libros para muchos es difícil o hasta imposible. Además parecería imprudente poder estudiar las obras literarias mientras mueren decenas de miles de niños al año: “Aunque no conozco los planes de la Creación, la etapa de destrucción del hombre es mucho más de lo que Dios había presupuesto. Y la contaminación del ambiente no es sólo de carácter material”, (*La palabra educación*, 1973, p.14).

¿Cuál es destino de la literatura y de otras obras de espíritu, como los llamaba Arreola? Las universidades son los únicos y últimos lugares donde la noción de literatura conserva su significado clásico, pues en términos generales para muchos se ha vuelto una aburrida disciplina académica que, francamente, no tiene las condiciones ni mucha razón de ser. Ahora, ser maestro de literatura es algo que a veces provoca una sonrisa bastante desagradable, o hasta humillante. Además, si la mayoría de los jóvenes que hoy están en las universidades saben que pueden quedarse sin empleo, en un futuro no muy lejano —según las estadísticas, habrá 10 millones de jóvenes sin siquiera acceso a los estudios superiores—, no es extraño, entonces,

el desinterés por la literatura. Pero, las universidades siguen existiendo y además:

Nadie puede dar en un año un curso de literatura universal y nadie puede tampoco seguirlo con provecho. Más que el conocimiento "científico" de la literatura, debe importar el amor y el entusiasmo por sus obras. En vez de memorizar una larga y compleja historia (cuyos periodos sólo estarán vigentes durante los exámenes), el estudiante debe conocer a fondo diez o doce obras fundamentales. El maestro debe proponerse aunque el joven se acerque a ellas sin respeto y sin desdén. El maestro debe comunicar su personal deleite de lector, ilustrar el estudio con metáforas, hacer del curso mismo una obra literaria llena de animación y movimiento, de acción y fantasía. (*Ibid.*, p. 127).

¿Cómo relacionar, reconciliar la intimidad de un diálogo entre dos personas físicas y las formas, universales, por cierto, pero abstractas, de la comunicación electrónica que tiende a sustituir la primera? No encuentro una respuesta esperanzadora. La grave situación de nuestra realidad se impone inevitablemente. Además, la insignificancia del ser ante un problema de tal magnitud y la imposibilidad de resolverlo apaga el afán y el entusiasmo y yo, como los demás, estoy perdiendo el criterio y no sé si conformarme o seguir luchando. Sin embargo, la capacidad de Arreola de descubrir lo obvio, la lucidez que manifiesta al indicarlo, nos proporciona una respuesta tranquilizadora ante esta situación confusa. Él dice que si la computadora sabe y tiene una memoria infalible acerca de todo lo que la hemos hecho saber, entonces el hombre es la memoria de sí mismo:

Desde que nace, comienza a programarse con los datos de la experiencia. Tiene más personalidad aquél que menos olvida. Porque estamos hechos de recuerdos. De lo que hemos vivido y de lo que aprendimos de los demás, ya sea en el trato vivo o en los libros. Somos un repertorio de vivencias y superamos con mucho la capacidad de un cerebro mecánico, por más electrónico que sea. Y la inteligencia no es al fin de cuentas sino la capacidad, debidamente ejercitada, que todos tenemos para responder con los datos del pasado, al estímulo, a la pregunta que se nos hace en el presente. (*Ibid.*, p. 57).

No podemos detener los procesos negativos que conducen a la destrucción y que genera el progreso tecnológico, pero la vida misma es progresiva, avanza a pesar de todos los obstáculos que la razón analiza, y si ya no es posible enfrentarse a estos procesos se pueden buscar otros modos de conocer y valorar lo que somos. Arreola lo dijo hace mucho y con su sentido sorprendentemente común. Así, es muy significativa la siguiente observación: “Se necesita que ya no haya líderes importantes ni dirigentes de multitudes, sino que cada hombre sea capaz de conducirse por sí mismo, como el que puede arreglar sus negocios con el más allá.” (*Ibid.*, p. 18).

En este tiempo caótico del mundo, la era tecnológica representa un cambio del punto de vista en todos los campos que hasta algunos decenios eran sólo diferentes ramas científicas del conocimiento humano. En los estudios literarios, de los que estoy más enterada, Terry Eagleton se dio cuenta de este cambio de perspectiva. En los estudios políticos, económicos y sociales es N. Chomsky quien cuestionó el cambio de la moral. En México, el ya mencionado psicólogo P. Fernández en su libro (muy bien equipado con las notas que permiten conocer las investigaciones más especializadas y actuales del campo) habló de la función de las formas artísticas como otro modo de conocer lo que no se puede conocer por medio de la razón. En los periódicos frecuentemente he encontrado entrevistas y artículos, muy significativos en cuanto esta preocupación por el destino de la vida en general, y de la mía también. Estas opiniones se caracterizan no por su optimismo o esperanza, sino por, una vez más, el sentido común. Y, aunque tampoco éste es eterno ni universal y cambia según periodos históricos del tiempo, conforma una fuerza de muchas voluntades.

Desde las posiciones de los estudios literarios, quisiera plasmar una postura ante las investigaciones literarias de la que Arreola se dio cuenta mucho antes que Terry Eagleton y que coinciden con

pletamente. En este sentido aprovecharía esta excelente oportunidad para citar las palabras del maestro:

Profeso un sagrado horror a la inteligencia y la razón. De mí todo ha salido del reino de las intuiciones y me declaro un irracionalista, porque lo irracional es una forma más profunda o más alta de lo racional. Lo único que vale en la vida es lo que brota de esa zona secreta. Hay personas que pueden apropiarse de una cantidad de pensamiento ambiental o que tienen la capacidad de recoger dentro de la propia experiencia la experiencia ajena. La intuición es el recuerdo, que todavía no vivimos, es *déjà vu* psicoanalítico, lo que creemos ya visto o conocido (al entrar a una casa nos parece que estuvimos ya allí). Pero en nada me uno al ocultismo ni a los fenómenos parapsicológicos (*Ibid.*, p. 28).

Las obras literarias se leen en primer lugar por placer. Ha habido muchos e importantes resultados de las investigaciones dentro de la historia y la crítica literaria. Estos logros pasan a ser la parte del patrimonio cultural nacional. Pero, cualquier análisis estructural de una obra o una investigación teórica, es inevitablemente de carácter académico, es decir, de naturaleza puramente intelectual. El descubrimiento o la descripción del carácter “placentero” de la literatura, no necesariamente es de carácter científico o cognitivo. En este sentido, más importante sería hacer ver o ser más consciente de lo que pasa al disfrutar la lectura de, por ejemplo, un cuento. Así los resultados y los logros de diferentes teorías literarias obtienen una nueva razón de ser: la pregunta es ¿dónde y cómo en el texto se da esta experiencia de la lectura? Tomando en cuenta el carácter plurisemántico del texto literario, éstos representan los puntos de partida más apropiados al emprender una reflexión acerca de las lecturas literarias. Para plantear o responder a estas preguntas pueden ser necesarios los conocimientos y los logros de los estudios literarios obtenidos en el transcurso de toda la historia, desde los antiguos griegos hasta el llamado postmodernismo. Se trata de los conoci-

mientos de un profesor de literatura, indispensables, no para la enseñanza de los mismos, sino como una herramienta para guiar al estudiante en la conceptualización de su propia experiencia, o placer literario. Todo esto Arreola lo dice de manera mucho más sencilla y elegante: “Hay momentos en que se puede capturar el neblí más disuelto en el cielo, y para eso la inteligencia no sirve. La inteligencia sólo sirve para administrar, elaborar o fijar esencias que se escaparían si no se las aloja bien en términos de lenguaje. (*Ibid.*, p. 154).

Finalmente, lo que quiero decir es que la literatura ofrece diversos goces. Todas las lecturas que me regalé desde que aprendí a leer hasta ahora, me han facilitado y ayudado de alguna manera a vivir. Estoy convencida de la gran importancia que en estos tiempos, más que nunca, tiene la lectura de las bellas letras. Y, como aún puedo decir que amo a la vida, aunque a ratos sea amarga, deseo compartir esta experiencia con los demás:

Si el aprendizaje ritual no es admisible ni siquiera para las ciencias y las técnicas, la literatura nos ofrece la oportunidad de ensayar un procedimiento nuevo y antiquísimo, que tal vez pueda influir en los métodos generales de la transmisión del saber. Me refiero a la restauración, a la reanudación del diálogo verdadero entre el que trata de aprender y el que se propone alentar esa voluntad de conocimiento. Aquí es inevitable recordar al maestro callejero, ilustre por su vida y por su muerte, que hacía crecer sus pensamientos en las mentes ajenas, mediante las provocaciones de una dialéctica sutil. En vez de implantar autoritariamente un conocimiento, le gustaba verlo surgir en su interlocutor, casi espontáneamente, porque él mismo no estaba seguro de la bondad de la semilla que había dejado caer en el surco, sino cuando la veía florecer en bellos y ajenos pensamientos (*Ibid.*, p. 141).

El joven Arreola, también tenía un deseo muy auténtico:

En varias etapas de mi vida pensé en meterme a la cárcel para realizar una obra de carácter social, ayudando a todo un grupo de personas a sobrellevar su situación. A veces me tienta poderosamente meterme a un

hospital, un sanatorio, y trabajar de enfermero. Mientras yo leyera podría acompañar al enfermo a la cabecera de su cama. Mi capacidad para conversar ayudaría también a sobrellevar su dolencia, y podría ser lector en voz alta en una sala general.

Hacia los veinte o veintún años pensé irme a vivir a un burdel, si no como zángano, sí como una persona que canjeaba a todo el mundo por esa casa y convivía con las mujeres. Sería una fuente extraordinaria de experiencia, un poco de bar, de salón de baile. Viviría yo con aquella gente que va en busca de placer y que vive en forma tan curiosa que hace que el lugar se parezca a la cárcel y al hospital, y al monasterio con todas aquellas reclusas. En esta idea temprana de mi vida sería yo como un consejero, un médico espiritual (*Ibid.*, pp.74-75).

Sobre la literatura se ha hablado siempre y desde muchas posiciones. En todas esas ocasiones se trataba de decir algo interesante o importante acerca del arte de crear con las palabras. También, siempre quedaba mucho que no se podía aprehender. Esta vez yo intenté relacionar la literatura en general con la condición humana. Arreola es un escritor, un pensador, un maestro, un actor y todo lo que se puede encontrar en su biografía. Sin embargo, me parece más importante mencionar que Arreola es una persona y por esta razón no me interesé en escribir acerca de su obra. Él es de los que necesitan de otros, por eso se preocupan por los demás. La vía elegida por Arreola para ayudar a los otros, es la palabra escrita; a través de ella cura los males que aquejan al hombre; su escritura ofrece la esperanza y el aliento para seguir luchando por la existencia. La originalidad por la que se distingue su obra literaria es sólo una imagen de su gran personalidad.

INTRODUCCIÓN

- Arreola, J. J. (1973): *La palabra educación*. México, Sep/Setentas. p. 173.
- Eagleton, Terry (1998): *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE. p. 291.
- Fernández Christlieb, P. (2000): *La afectividad colectiva*. México, Taurus. p. 208.
- Chomsky, N. (1996): *Política y cultura a finales del siglo XX*. México, Ariel. pp. 119.

Joaquina Rodríguez Plaza*

Mtro. José Francisco Conde O.
Coordinador del número de
Temas y variaciones de la literatura
Dedicado a Juan José Arreola

Septiembre de 2000

Querido amigo y colega: nos pediste colaboración a todos los miembros del Área de Literatura para hacer un homenaje en vida a Juan José Arreola. La idea me pareció y me sigue pareciendo estupenda. El conflicto es qué decir de este magnífico escritor jalisciense que no haya sido dicho ya por numerosísimos letrados, analistas, críticos literarios y demás parásitos de la literatura. Lo de parásitos lo digo sin ánimo ninguno de ofender, pues sería una ofensa a mí misma que no puedo vivir sin el arte de la literatura al igual que sin amigos. Pretender ser original es imposible porque implicaría, en primer lugar, revisar lo ya dicho para idear algo nuevo y de eso no tengo ganas ni tiempo. A cambio, y para que no quede sin algún tipo de respuesta tu invitación, deseo compartir contigo mi auténtica admiración hacia Arreola a quien le encuentro muchos y diversos méritos: el primero que me acude de manera espontánea es el de su capacidad para haber sobrevivido entre tanto animalerio, externo e interno.

* Profesora-Investigadora de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

Los animales con los que Arreola se confabula son todos terriblemente amenazantes. La mayoría son bestias del sexo femenino. Sé que de su misoginia se han escrito ya muchas páginas. No insistiré sobre ello. Pero ¿no te parece un mérito enorme haber sobrevivido más de ochenta años a tanta fauna femenina? Ser la rémora de una ballena total y rebullir aún para testimoniar el hecho ante el periodista (cf. "Interview") no es cualquier cosa.¹ Ballena total la llama el joven poeta entrevistado, quien aclara al periodista que su ballena no es idéntica a la de Jonás, la de él es una esposa ballena que se ha ido comiendo a todos los peces grandes y pequeños. Esa ballena es el mundo. Ante ese mundo devorador, el poeta se empequeñece tanto que no le resta sino acompañar como pequeñísima rémora al glotón animal. Gran virtud es ganar por sus puños, ganar por la mano que escribe, pelea tan desigual y poder continuar luego enfrentándose con alimañas de toda especie.

¿Y no te parece un gran mérito sobrevivir entre hormigas envidiosas, de una singular que ha encontrado "El prodigioso miligramo"?. Porque, además, no sólo son envidiosas, son también pendejas, crueles, inconsistentes, hipócritas, ineficaces, indisciplinadas, ingobernables, indolentes, indignas y tantas cosas más que hasta parecen *individuas*. (Me llegó el momento de jugar con las palabras sin, por ello, dejar de interesarme por los infortunios de Arreola que él sobrelleva de una forma genial.) Es un autor atento a todo lo que ocurre a su alrededor y en su interior; jamás indiferente, maniaco incluso de los detalles significativos y sutiles, *finesse d'esprit* que obliga a percibir guiños, sonrisas, silencios, miradas de soslayo que, paradójicamente, ven al ser humano en su totalidad.

¹ "Interview" es de 1949 y es el tercer relato de *Confabulario*. En la 3ª. Ed. del Fondo de Cultura Económica, 1962. (Colección Popular. 80). A esta edición me refiero en las siguientes notas.

Fuerza y coraje hay que tener para entablar tamaña lucha página tras página con esos animales aterradores. El miedo al otro y lo otro pareciera ser el resorte para mantener la tensión vital necesaria a la sobrevivencia. Pero se necesita valor para vérselas cotidianamente con una enorme araña (cf. “La migala”) que, además, el narrador masculino nos revela haberla comprado en un circo y haberla dejado libre en su habitación por voluntad propia. La temible migala llena la casa con su presencia invisible, oculta bajo muebles, ropa y recónditos laberintos mentales. Es el infierno personal entre el temor y el deseo que el poeta ha instalado en su casa “para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres”². Por supuesto que es imposible contar la vida, componer esta fábula existencial sin contar con otra presencia. Si esa presencia es femenina, esa otredad empavorece al autor. Sobrevivir al monstruo es heroico, significa la heroicidad cotidiana de lograr dos deseos opuestos: el de paliar la soledad, tener compañía para compartir alegrías y placeres, es decir amar y ser amado y, a la vez, el deseo de ser independiente del otro. Ya sabemos que este asunto es el cuento de “Tócame Roque”. El encuentro, o más bien, el encontronazo con los demás aterrera nuevamente en los dos sentidos que propone su etimología: obliga a dar en tierra, derriba, y además consterna. Más aun cuando el escritor trata a *las de más*, entonces es la apoteosis de la desesperación, la rabia, el desencanto total. Pues el encuentro con la mujer se cristaliza en el amor y ese cristal es de una fragilidad tal que se rompe al menor descuido: asunto vidrioso por cuyo camino el corazón se arroja e irremediamente acaba desangrado. Es un recorrido alterno cuyo trayecto va y viene desde las alturas del cielo hasta morder el polvo.

Peor bicho aún es el que nunca se nombra en el cuento “El soñado”. ¿Lo recuerdas? En realidad no hay en esta historia un protagonista que sea un animal conocido: sin embargo, es tan

² *Ibid.* p. 78

inquietante o más que la ballena, la araña o las hormigas. No tiene nombre porque es un nonato. Precisamente por no ser todavía, por no ser ni siquiera concepto, porque es el sueño de un sueño que la pareja intenta, vana, inútil e infructuosamente modelar, el temor de su ataque es más pavoroso. Cuando por azar la pareja logre dar con su forma definitiva, esa definitividad será el fin del sueño.

En los relatos contenidos bajo el título general de *Prosodia* también aborda los problemas de la relación de pareja. Juegos de amor y de humor. Pero no el humor redondo de la risa, lleno de fuerza, de vitalidad donde la energía no se reposa, sino el humor grave, serio, profundo y quieto; por tanto, su fondo es por supuesto amargo. El narrador en primera persona es siempre una víctima, alguien empequeñecido ante la enormidad de las múltiples amenazas que le acechan. ¿Qué busca quien escribe tal denuncia de infinitas acechanzas? ¿Pudiera ser la compasión? ¿Hacer aliados entre nosotros los lectores? Creo que logra ambas cosas. Las víctimas suelen tener las de ganar. Su queja es un llamado de auxilio, una petición de ser protegido, amparado. Si la queja está expresada con la lucidez y el encantamiento que produce el dominio del lenguaje de Arreola, de seguro que le otorgaremos un “crédito de fechorías”³ contra las mujeres y continuaremos leyéndolo y releyéndolo. Privilegio del poeta —como dijera Ali Chumacero en el día internacional de la literatura— porque revela la estructura interna de los hombres y las cosas. En este sentido, Arreola es un poeta aunque no escriba en verso. No es, como otros fabuladores novelistas, alguien que busque sustituir una realidad áspera y trufada de bajas pasiones por otra a imagen y semejanza de sus deseos o ensoñaciones. No. Arreola ahonda, testimonia y cala en esta carpa de circo que es la existencia humana en la vida real (ya ni siquiera es el Gran Teatro del mundo

³ Véase Pascal Bruckner. *La tentación de la inocencia*. 3ª. Ed. Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1996.

retratado por Quevedo), para reincidir con más detalle en las sinuosidades del convivir, confabulado con los otros. Peor aún: detalla minuciosamente la peligrosidad que supone vivir no sólo con los otros, sino *a través* de los otros. La mirada de los otros, el juicio de los demás es lo que aporta ser, identidad, buena o mala reputación, etcétera (cf. “Una reputación”).

A estas alturas, creo que ya me he contagiado de la paranoia de Arreola. Irremediable contagio si uno sigue leyendo “El asesino”. Eso de ayudar al que nos persigue para matarnos a que cumpla su propósito, me parece una medida un poco extrema de anular la angustia de la muerte. Aunque pensándolo bien... bien podría no ser una simple manía persecutoria... ¿Y qué me dices de “Autrui”, que es el diario de un auténtico paranoico? *Autrui* significa precisamente el otro, los otros hombres; es alguien que actúa por nosotros. Es en el relato el que (o lo que) va estrechando el cerco más y más día con día alrededor de quien anota de lunes a domingo su consciente descomposición. En verdad que muchos de sus relatos causan miedo y desazón; pero la única forma de aliviar el tarascazo de algunos de sus textos es leyendo otros del autor: “En verdad os digo”, por ejemplo, en donde la terrible condena bíblica de que a los ricos les será mucho más difícil entrar en el reino de los cielos que a un camello pasar por el ojo de una aguja, es resuelto por Arreola con un humor finísimo y, en ese caso, apenas amargo.

Es difícil no identificar al escritor llamado Arreola con el narrador en primera persona del masculino singular que predomina en los textos de *Confabulario*.⁴ Imposible no reconocer bajo esa fauna a la

⁴ En 1ª persona masculino y singular están escritos “Parturient montes”, “La migala”, “El soñado”, “Una reputación”, “El discípulo”, “El asesino”, “Autrui”, “Monólogo del insumiso”, “Cocktail party”, “El condenado”, “Apuntes de un rencoroso”, “Balada”, “El faro” y “Una mujer amaestrada”.

hête philosofe (como diría Nietzsche traducido al francés) del magnífico jalisciense.

Magnífico, además, en su dominio lingüístico. Admira su destreza para crear imágenes, metáforas y tropos de hondo calado, de los que tú sabes mucho más que yo. Al igual me admiré de su capacidad para escribir en variados registros discursivos: el diálogo —“De balística”, “Interview”— y el monólogo —“Monólogo del insumiso”—; el ensayo breve —“Sinesio de Rodas”, “En verdad os digo” y varios más- el relato —“Eva”, “Pueblerina”, “La canción de Peronelle”— y la reclama publicitaria —“Baby H.P.”, “Anuncio”—; además de otras formas discursivas con las que cuenta todo lo que cuenta: la reflexión sobre el mundo y quien lo puebla, el arte, el amor. Y todo ello midiendo, sopesando con sumo cuidado las palabras, midiéndose con la vida y la literatura para descubrirnos el pulso subterráneo de tantos otros que, como a Arreola, les cuesta el doble o más que a los de a pie este asunto del vivir.

No ha sido tarea fácil volver a leer los cuentos de Arreola. Es una época mala para hacer una relectura de sus textos, cuando se ha minado la confianza en las bondades de los sistemas políticos (cualquiera que éstos sean), en las instituciones, en la burocracia. Sin embargo, yo tengo fe en el correo y espero confiada y confabuladamente en que este ensayo epistolar llegue a tus manos. Lo que decidas hacer con él lo dejo a tu criterio. En tanto coordinador del número de nuestra revista, te imagino como “El Guardagujas”, y con tu luminosa linterna sabrás si esta epístola se sube al tren que va hacia T, se queda estacionada en el cajón de tu escritorio o me la devuelves con otra tuya en el vagón de las variaciones de la literatura. Cualquiera que sea tu decisión no menoscabará mi sincero afecto.

Una abrazo de Joaquina

Angélica Aguilera*

[ra todavía muy niña aquella tarde en la Alameda, cuando el mundo no era más que un rehilete de domingo. Calidoscopio en mano, el ojo derecho se desentendía del kiosco, de los árboles y la gente para que todo fuera color, figuras de vidrio y una personalísima forma infantil de andar por la vida, disfrazando las cosas a conveniencia, dibujándome un entorno.

Verlo de pronto allí, de pie su esbelta figura para mí descomunal, fue lo más extraño que hubiera podido sucederme en mis bien vividos seis años. Su larga capa negra ondulando sobre mi cabeza, el bastón con empuñadura de plata de una estatura similar a la mía y ese sombrero que no se desprendió de la cabeza cuando, en un gesto de amabilidad, levantó del suelo el calidoscopio que mi mano había soltado al momento del impacto. No me lo dio. Se entretuvo un segundo para ver con sus propios ojos el mundo a colores que yo me había inventado. Dio vuelta complacido al tubo cromático y casi sonrió cuando me dijo: "ten, no se rompió". No supe, hasta muchos años más tarde, de dónde venía el leve temblor en la voz de mi madre cuando dijo "¡Qué tal, chocaste con Arreola!".

* Crítica literaria y promotora cultural.

Por supuesto el hombre de la capa negra, ese juglar maravilloso que ve en el fútbol un claro ejemplo de injusticia, que hace la guerra con un ajedrez y bebe vino tinto del Rioja, no sabrá nunca que desde ese momento me distraje de los juegos infantiles para verlo en el televisor blanco y negro de mi abuelo; no recordará, eso es seguro, a la niña del calidoscopio en la Alameda que dos lustros después leyó con avidez *Confabulario*, y nadie le dirá del tremendo berrinche cuando los seguidores de Talía lo ajusticiaron por llamarla ignorante (Arreola es franco, ni duda cabe). No se enterará que lloré aquella vez, cuando al final de una conferencia pidió al público que alguien lo llevara a casa y yo, universitaria, sólo tenía un boleto del metro.

Persigo a Juan José Arreola con el ahínco de quien ha quedado viciado luego de probar la droga. Lo busco en la lectura de sus obras, en las reseñas de sus libros, en las entrevistas concedidas y en la memoria de su presencia apasionada, en su infatigable discurso, excitado siempre. Alguien me preguntó una vez si, por mi condición femenina, llegué a sentirme aludida al leer aquellos cuentos que para algunos tienen resquicios de misoginia. Me niego a ver en Arreola, eterno seductor, al antagonista de la mujer, que tantos han señalado.

Su obra adquiere tintes que pueden considerarse rigoristas con respecto a la mujer. El sexo femenino aparece como proclive a absorber al hombre (“Insectiada”, en *Bestiario*), o se muestra a la manera de una imperceptible amenaza, como en “La migala”, en donde un hombre lleva a su casa a la peligrosa araña que habrá de darle muerte. Esta exploración de lo femenino muestra no a un temeroso de la mujer, como suelen ser los misóginos, sino a un hombre que le reclama al otro sexo su complemento, la equidad perdida con la división del andrógino en dos seres que en sus diferencias se necesitan.

El escritor jalisciense piensa lo femenino en términos amorosos. Se plantea la relación hombre-mujer en sus muy diversas manifestaciones y encuentra que ésta, centro de la atención masculina, infiel

o devoradora es simplemente imprescindible. En "Interview", Arreola hace decir al escritor entrevistado "Esa enorme ballena femenina es más o menos el mundo, del cual el poeta sólo puede cantar un fragmento, un trozo de la dulce piel que lo sustenta". La ballena es, dice Felipe Garrido en el prólogo de *Narrativa completa*, Arreola, una mujer, es decir, una trampa en la que irremediablemente caerá el hombre enamorado.

Creo mucho más en un Arreola misántropo, como él mismo se define. En "Dama de pensamientos" (*Cantos de mal dolor*), la mujer ideal es una nostalgia, es decir, no es la mujer misma sino su evocación lo que la convierte en perfecta: en su no estar físicamente su presencia se hace abrumadora, porque transformada en fantasma, en sugerencia, permite al hombre la soledad consigo mismo. Para Arreola, el drama de las relaciones comienza cuando el hombre y la mujer intentan sin conseguirlo ser de nuevo el todo original platónico, pero sólo logran componer, según Arreola, una criatura monstruosa que es la pareja. El escritor se aleja momentáneamente de la mujer no por temor a ella, y sí por el nerviosismo que le produce su posible dependencia amorosa.

Para el autor de *La feria*, la mujer es fundamental no sólo como protagonista o centro temático de buena parte de su obra, sino para explicar de manera concreta al hombre genérico, para referir su historia en el mundo. En "Tú y yo", Eva no ha salido de la costilla de Adán, es ella el paraíso mismo. Pero el primer hombre se hastía de su felicidad y huye de Eva, se expulsa del vientre femenino sólo para descubrir que habrá de pasarse la vida intentando volver mientras ella, rencorosa, exige su humillación para perdonarlo. Llamados ante el tribunal supremo a consecuencia de estos actos que ocasionaron, dice Arreola, el drama universal, Eva se esconde tras de su máscara de fémmina ignorante, mientras Adán promete una descendencia sin "miserias, matanzas y dolos".

En Juan José Arreola, el hombre, sin distinción de sexos, debe ser ambiguo, ascético y apasionado. Desde que el andrógino fue dividido, existen para los humanos pocas posibilidades de comprenderse, y él, dijo alguna vez, sólo conoce una: la de reconocernos en la historia. La exploración de la conducta femenina en la obra de Arreola es un recuento histórico, y por lo tanto, una forma de entendimiento. En sus textos, hombres y mujeres se encuentran, se hacen daño, pero sucumben siempre a lo amoroso, a la atracción erótica, que según Schopenhauer, se produce por la división de la condición sexual. En sus cuentos, Arreola desmenuza entonces los complejos roles que desde el origen han jugado los sexos, con la única intención de encontrar esa criatura mítica -el andrógino- que conforma el ser.

El 29 de septiembre de 1992, en España, Arreola dijo en una entrevista a María Beneyto: "Ahora no sé qué hago aquí, cuando no tengo ni la energía ni el entusiasmo para andar por estos mundos que apenas entiendo". Hoy, Juan José Arreola tiene hidrocefalia, y tal vez en esta ausencia que sólo es física ha logrado el recogimiento anhelado, ya sin cargos de conciencia. Yo, por mi parte, registro periódicamente el armario de mi casa con la esperanza de toparme con aquel calidoscopio de mi infancia y poder ver, sólo por un segundo, el mundo a través de su mirada dispuesta siempre al asombro.

Jorge Esquinca

A Juan José Arreola, en sus ochenta

(Éstas son las vértebras del ciervo.
Las huellas de su pezuña en el arroyo.
Éstos sus pasos bajo la estrella
trizada, bajo la polvareda.)

«Ah, cómo me desvanecía,
cómo hurtaba con mi testuz
el vientre del cielo.
Yo, el nunca-bien-visto.
Yo, el desapareciendo. Y mis astas,
antes que un árbol, un altar
donde la luna se mecía luego
de rodar en los ojos del lince.»

—Estos trazos en la cueva; esta constelación
carbonizada en la colina primera,
en la mañana naciéndose del agua.

(Un soto hubo entonces para el ciervo,
una raíz vertiginosa entre sus patas,
un pulso multiplicado en el oído.
Y más que presto, los ligamentos del la huidad,
le azuzaban el alma —ese músculo.)

«Yo bebí la lluvia en una piedra de templo,
aprendí el silbido de la víbora
en la corona del viento y supe
de aquel páramo donde el rayo
prepara el derrumbe.
Yo declinaba el verbo de la niebla
en un bosque pensante;
y fui la conciencia del roble,
la savia de los álamos,
y el temblor en la copa del pino
cuando alcanzaba, *tan lejos, tan cerca*
el dominio de la estrella polar...»

(Él son las vértebras, la cartografía
del ciervo, su línea de rumbo,
en el comienzo.)

Juan José Arreola

BABY H. P.

Señora ama de casa: convierta usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños. Ya tenemos a la venta el maravilloso Baby H.P., un aparato que está llamando a revolucionar la economía hogareña.

El Baby H.P. es una estructura de metal muy resistente y ligera que se adapta con perfección al delicado cuerpo infantil, mediante cómodos cinturones, pulseras, anillos y broches. Las ramificaciones de este esqueleto suplementario recogen cada uno de los movimientos del niño, haciéndolos converger en una botellita de Leyden que puede colocarse en la espalda o en el pecho, según necesidad. Una aguja indicadora señala el momento en que la botella está llena. Entonces usted, señora, debe desprenderla y enchufarla en un depósito especial, para que se descargue automáticamente. Este depósito puede colocarse en cualquier rincón de la casa, y representa una preciosa alcancía de electricidad disponible en todo momento para fines de alumbado y calefacción, así como para impulsar alguno de los innumerables artefactos que invaden ahora, y para siempre, los hogares.

De hoy en adelante, usted verá con otros ojos el agobiante ajeteo de sus hijos. Y ni siquiera perderá la paciencia ante una rabieta convulsivo, pensando que es fuente generosa de energía. El pataleo de un niño de pecho durante las veinticuatro horas del día se trans-

forma, gracias al y H.P., en unos útiles segundos de tromba licuadora, o en quince minutos de música radiofónica.

Las familias numerosas pueden satisfacer todas sus demandas de electricidad instalando un Baby H.P. en cada uno de sus vástagos, y hasta realizar un pequeño y lucrativo negocio, transmitiendo a los vecinos un poco de la energía sobrante. En los grandes edificios de departamentos pueden suplirse satisfactoriamente las fallas del servicio público enlazando todos los depósitos familiares.

El Baby H.P. no causa ningún trastorno físico ni psíquico en los niños, porque no cohíbe ni trastorna sus movimientos. Por el contrario, algunos médicos opinan que contribuye al desarrollo armonioso de su cuerpo. Y por lo que toca a su espíritu, puede despertarse la ambición individual de las criaturas, otorgándoles pequeñas recompensas cuando sobrepasen sus récords habituales. Para este fin se recomiendan las golosinas azucaradas, que devuelven con creces su valor. Mientras más calorías se añadan a la dicta del niño, más kilovatios se economizan en el contador eléctrico.

Los niños deben tener puesto día y noche su lucrativo H.P. Es importante que lo lleven siempre a la escuela, para que no se pierdan las horas preciosas del recreo, de las que ellos vuelven con el acumulador rebosante de energía.

Los rumores acerca de que algunos niños mueren electrocutados por la corriente que ellos mismos generan son completamente irresponsables. Lo mismo debe decirse sobre el temor supersticioso de que las criaturas provistas de un Baby H.P. atraen rayos y centellas. Ningún accidente de esta naturaleza puede ocurrir, sobre todo si se siguen al pie de la letra las indicaciones contenidas en los folletos explicativos que se obsequian con cada aparato.

El Baby H.P. está disponible en las buenas tiendas en distintos tamaños, modelos y precios. Es un aparato moderno, durable y digno

de confianza, y todas sus coyunturas son extensibles. Lleva la garantía de fabricación de la casa J.P. Mansfield & Sons, de Atlanta, III.

HE VALÍSTICA

*Ne saxa ex catapultis latericium dicen.
CAESAR, De Bello Civili, lib. 2*

Catapultae urribus impositae
et quae spicula mitterent et quae saxa
PIANUS, *Ibericae*.

Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento Nobilior. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña Redonda. De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio...

—¡Por favor! No olvide usted que yo he venido desde Minnesota. Déjese ya de frases y dígame qué, cómo y a cuál distancia disparaban las balistas.

—Píde usted un imposible.

—Pero usted es reconocido como una autoridad universal en antiguas máquinas de guerra. Mi profesor Burns, de Minnesota, no vaciló en darme su nombre y su dirección como un norte seguro.

—Dé usted al profesor, a quien estimo mucho por carta, las gracias de mi parte y sincero pésame por su optimismo. A propósito, ¿qué ha pasado con sus experimentos en materia de balística romana?

—Un completo fracaso. Ante un público numeroso, el profesor Burns prometió volarse la barda del estadio de Minnesota, y le falló el jonrón. Es la quinta vez que le hacen quedar mal sus catapultas, y se halla bastante decaído. Espera que yo le lleve algunos datos que lo pongan en el buen camino, pero usted...

—Dígale que no se desanime. El malogrado Ottokar von Soden consumió los mejores años de su vida frente al rompecabezas de una

ctesibia machina que funcionaba a base de aire comprimido. Y Gatteloni, que sabía más que el profesor Burns, y probablemente que yo, fracasó en 1915 con una máquina estupenda, basada en las descripciones de Ammiano Marcelino. Unos cuatro siglos antes, otro mecánico florentino, llamado Leonardo da Vinci, perdió el tiempo, construyendo unas ballestas enormes, según las extraviadas indicaciones del célebre amateur Marco Vitruvio Polión.

—Me extraña y ofende, en cuanto devoto de la mecánica, el lenguaje que usted emplea para referirse a Vitruvio, uno de los genios primordiales de nuestra ciencia.

—Ignoro la opinión que usted y su profesor Burns tengan de este hombre nocivo. Para mí, Vitruvio es un simple aficionado. Lea usted por favor sus *libri decem* con algún detenimiento: a cada paso se dará cuenta de que Vitruvio está hablando de cosas que no entiende. Lo que hace es transmitirnos valiosísimos textos griegos que van de Eneas el Táctico a Herón de Alejandría, sin orden ni concierto.

—Es la primera vez que oigo tal desacato. ¿En quién puede uno entonces depositar sus esperanzas? ¿Acaso en Sexto Julio Frontino?

—Lea usted su *Stratagematon* con la mayor cautela. A primera vista se tiene la impresión de haber dado en el clavo. Pero el desencanto no tarda en abrirse paso a través de sus intransitables descripciones y errores. Frontino sabía mucho de acueductos, atarjeas y cloacas, pero en materia de balística es incapaz de calcular una parábola sencilla.

—No olvide usted, por favor, que a mi regreso debo preparar una tesis doctoral de doscientas cuartillas sobre balística romana, y redactar algunas conferencias. Yo no quiero sufrir una vergüenza como la de mi maestro en el estadio de Minnesota. Cíteme usted, por favor, algunas autoridades antiguas sobre el tema. El profesor Burns ha llenado mi mente de confusión con sus relatos, llenos de repeticiones y de salidas por la tangente.

—Permítame felicitar desde aquí al profesor Burns por su gran fidelidad. Veo que no ha hecho otra cosa sino transmitir a usted la visión caótica que de la balística antigua nos dan hombres como Marcelino, Arriano, Diodoro, Josefo, Polibio, Vegecio y Procopio. Le voy a hablar claro. No poseemos ni un dibujo contemporáneo, ni un solo dato concreto. Las pseudobalistas de Justo Lipsio y de Andrea Palladio son puras invenciones sobre papel, carentes en absoluto de realidad.

—Entonces, ¿qué hacer? Piense usted, se lo ruego, en las doscientas cuartillas de mi tesis. En las dos mil palabras de cada conferencia en Minnesota.

—Le voy a contar una anécdota que lo pondrá en vías de comprensión.

—Empiece usted.

—Se refiere a la toma de Segida. Usted recuerda naturalmente que esta ciudad fue ocupada por el cónsul Nobilior en 153.

—¿Antes de Cristo?

—Me parece innecesario, más bien dicho, me parecía innecesario hacer a usted semejantes precisiones...

—Usted perdone.

—Bueno, Nobilior tomó Segida en 153. Lo que usted ignora con toda seguridad es que la pérdida de la ciudad, punto clave en la marcha sobre Numancia, se debió a una balista.

—¡Qué respiro! Una balista eficaz.

—Permítame. Sólo en sentido figurado.

—Concluya usted su anécdota. Estoy seguro de que volverá a Minnesota sin poder decir nada positivo.

—El cónsul Nobilior, que era un hombre espectacular, quiso abrir el ataque con un gran disparo de catapulta...

—Dispéñeme, pero estamos hablando de balistas...

—Y usted, y su famoso profesor de Minnesota, ¿pueden decirme acaso cuál es la diferencia que hay entre una balista y una catapulta?

¿Y entre una fundíbula, una doribola y una palintona? En materia de máquinas antiguas, ya lo ha dicho don José Almirante, ni la ortografía es fija ni la explicación satisfactoria. Aquí tiene usted estos títulos para un mismo aparato: petróbola, litóbola, pedrera o petraria. Y también puede llamar usted onagro, monancona, políbola, acrobalista, quirobalista, toxobalista y neurobalista a cualquier máquina que funcione por tensión, torsión o contrapesación. Y como todos estos aparatos eran desde el siglo IV a.C. generalmente locomóviles, les corresponde con justicia el título general de carrobalistas.

—Lo cierto es que el secreto que animaba a estos iguanodontes de la guerra se ha perdido. Nadie sabe cómo se templaba la madera, cómo se adobaban las cuerdas de esparto, de crin o de tripa, cómo funcionaba el sistema de contrapesos.

—Siga usted con su anécdota, antes de que yo decida cambiar el asunto de mi tesis doctoral, y expulse a mis imaginarios oyentes de la sala de conferencias.

—Nobílior, que era un hombre espectacular, quiso abrir el ataque con un gran disparo de balista...

—Veo que tiene usted sus anécdotas perfectamente memorizadas. La repetición ha sido literal.

—A usted, en cambio, le falla la memoria. Acabo de hacer una variante significativa.

—¿De veras?

—He dicho balista en vez de catapulta, para evitar una nueva interrupción por parte de usted. Veo que el tiro me ha salido por la culata.

—Lo que yo quiero que salga, por donde sea, es el disparo de Nobílior.

—No saldrá.

—Qué, ¿no acabará usted de contarme su anécdota?

—Sí, pero no hay disparo. Los habitantes de Segida se rindieron en el preciso instante en que la balista, plegadas todas sus palancas,

retorcidas las cuerdas elásticas y colmadas las plataformas de contrapeso, se aprestaba a lanzarles un bloque de granito. Hicieron señales desde las murallas, enviaron mensajeros y pactaron. Se les perdonó la vida, pero a condición de que evacuaran la ciudad para que Nobilior se diera el imperial capricho de incendiarla.

—¿Y la balista?

—Se estropeó por completo. Todos se olvidaron de ella, incluso los artilleros, ante el regocijo de tan módica victoria. Mientras los habitantes de Segida firmaban su derrota, las cuerdas se rompieron, estallaron los arcos de madera, y el brazo poderoso que debía lanzar la descomunal pedrada, quedó en tierra exánime, desgajado, soltando él canto de su puño...

—Cómo así?

—¿Pero no sabe usted acaso que una catapulta dispara inmediatamente se echa a perder? Si no le enseñó esto el profesor Burns, permítame que dude mucho de su competencia. Pero volvamos a Segida. Nobilior recibió además mil ochocientas libras de plata como rescate de la gente principal, que inmediatamente hizo moneda para conjurar el inminente motín de los soldados sin paga. Se conservan algunas de esas monedas. Mañana podrá usted verlas en el Museo de Numancia.

—¿No podría usted conseguirme una de ellas como recuerdo?

—No me haga reír. El único particular que posee monedas de la época es el profesor Adolfo Schulten, que se pasó la vida escarbando en los escombros de Numancia, levantando planos, adivinando bajo los surcos del sembrado la huella de los emplazamientos militares. Lo que sí puedo conseguirle es una tarjeta postal con el anverso y reverso de la susodicha moneda.

—Sigamos adelante.

—Nobilior supo sacarle mucho partido a la toma de Segida, y las monedas que acuñó llevan por un lado su perfil, y por el otro la silueta de una balista y esta palabra: Segisa.

—¿Y por qué Segisa y no Segida?

—Averigüelo usted. Una errata del que hizo los cuños. Esas monedas sonaron muchísimo en Roma. Y todavía más, la fama de la balista. Los talleres del imperio no se daban abasto para satisfacer las demandas de los jefes militares, que pedían catapultas por docenas, y cada vez más grandes. Y mientras más complicadas, mejor.

—Pero dígame algo positivo. Según usted, ¿a qué se debe la diferencia de los nombres si se alude siempre al mismo aparato?

—Tal vez se trata de diferencias de tamaño, tal vez se debe al tipo de proyectiles que los artilleros tenían a la mano. Vea usted, las litó-bolas o petrarias, como su nombre lo indica, bueno, pues arrojaban piedras. Piedras de todos tamaños. Los comentaristas van desde las veinte o treinta libras hasta los ocho o doce quintales. Las polí-bolas, parece que también arrojaban piedras, pero en forma de metralla, esto es, nubes de guijarros. Las dorfbolas enviaban, etimológicamente, dardos enormes, pero también haces de flechas. Y las neurobalistas, pues vaya usted a saberlo... barriles con mixtos incendiarios, haces de leña ardiendo, cadáveres y grandes sacos de inmundicias para hacer más grueso el aire inficionado que respiraban los infelices sitiados. En fin, yo sé de una balista que arrojaba grajos.

—¿Grajos?

—Déjeme contarle otra anécdota.

—Veo que me he equivocado de *arqueólogo* y de *guía*.

—Por favor, es muy bonita. Casi poética. Seré breve. Se lo prometo.

—Cuenta usted y vámonos. El sol cae ya sobre Numancia.

—Un cuerpo de artillería abandonó una noche la balista más grande de su legión, sobre una eminencia del terreno que resguardaba la aldehuela de Bures, en la ruta de Centóbriga. Como usted comprende, me remonto otra vez al siglo II a.C., pero sin salirme de la región. A la mañana siguiente, los habitantes de Bures, un centenar de

pastores inocentes, se encontraron frente a aquella amenaza que había brotado del suelo. No sabían nada de catapultas, pero husmearon el peligro. Se encerraron a piedra y cal en sus cabañas, durante tres días. Como no podían seguir así indefinidamente, echaron suertes para saber quién iría en la mañana siguiente a inspeccionar el misterioso armatoste. Tocó la suerte a un jovenzuelo tímido y apocado, que se dio por condenado a muerte. La población pasó la noche despidiéndolo y dándole fortaleza, pero el muchacho temblaba de miedo. Antes de salir el sol en la mañana invernal, la balista debió de tener un tenebroso aspecto de patíbulo.

—¿Volvió con vida el jovenzuelo?

—No. Cayó muerto al pie de la balista, bajo una descarga de grajos que habían pernctado sobre la máquina de guerra y que se fueron volando asustados...

—¡Santo Dios! Una balista que rinde la ciudad de Segida sin arrojar un solo disparo. Otra que mata un pastorcillo con un puñado de volátiles. ¿Esto es lo que yo voy a contar en Minnesota?

—Diga usted que las catapultas se empleaban para la guerra de nervios. Añada que todo el Imperio Romano no era más eso, una enorme máquina de guerra complicada y estorbosa, llena de palancas antagónicas, que se quitaban fuerza unas a otras. Discúlpese usted diciendo que fue un arma de la decadencia.

—¿Tendré éxito con eso?

—Describa usted con amplitud el fatal apogeo de las balistas. Sea, pintoresco. Cuente que el oficio de magister llegó a ser en las ciudades romanas sumamente peligroso. Los chicos de la escuela infligían a sus maestros verdaderas lapidaciones, atacándolos con aparatos de bolsillo que eran una derivación, infantil de las manubalistas guerreras.

—¿Tendré éxito con eso?

—Sea imponente. Hable con detalle acerca de la formación de un tren legionario. Deténgase a considerar sus dos mil carruajes y bestias de carga, las municiones, utensilios de fortificación y de asedio. Hable de los innumerables mozos y esclavos; critique el auge de comerciantes y cantineros, haga hincapié en las prostitutas. La corrupción moral, el peculado y el venéreo ofrecerán a usted sus generosos temas. Describa también el gran horno portátil de piedra hasta las ruedas, debido al talento del ingeniero Cayo Licinio Lícito, que iba cociendo el pan por el camino, a razón de mil piezas por kilómetro.

—¡Qué portentoso!

—Tome usted en cuenta que el horno pesaba dieciocho toneladas, y que no hacía más de tres kilómetros diarios...

—¡Qué atrocidad!

—Sea pertinaz. Hable sin cesar de las grandes concentraciones de balistas. Sea generoso en las cifras, yo le proporciono las fuentes. Diga que en tiempos de Demetrio Poliorcetes llegaron a acumularse ochocientas máquinas contra una sola ciudad. El ejército romano, incapaz de evolucionar, sufría retardos desastrosos, copado entre el denso maderamen de sus agobiantes máquinas guerreras.

—¿Tendré éxito con eso?

—Concluya usted diciendo que la balista era una arma psicológica, una idea de fuerza, una metáfora aplastante.

—¿Tendré éxito con eso?

(En este momento, el arqueólogo vio en el suelo una piedra que le pareció muy apropiada para poner punto final a su enseñanza. Era un guijarro basáltico, grueso y redondeado, de unos veinte kilos de peso. Desenterrándolo con grandes muestras de entusiasmo, lo puso en brazos del alumno.)

—¡Tiene usted suerte! Quería llevarse una moneda de recuerdo, y he aquí lo que el destino le ofrece.

—¿Pero qué es esto?

—Un valioso proyectil de la época romana, disparado sin duda alguna por una de esas máquinas que tanto le preocupara.

(El estudiante recibió el regalo, un tanto confuso.)

—¿Pero... está usted seguro?

—Llévese esta piedra a Minnesota, y póngala sobre su mesa de conferenciante. Causará una fuerte impresión en el auditorio.

—¿Usted cree?

—Yo mismo le obsequiaré una documentación en regla, para que las autoridades le permitan sacarla de España.

—¿Pero está usted seguro de que esta piedra es un proyectil romano?

(La voz del arqueólogo tuvo un exasperado acento sombrío.)

—Tan seguro estoy de que lo es, que si usted, en vez de venir ahora, anticipa unos dos mil años su viaje a Numancia, esta piedra, disparada por uno de los artilleros de Escipión, le habría aplastado la cabeza.

(Ante aquella respuesta contundente, el estudiante de Minnesota se quedó pensativo, y estrechó afectuosamente la piedra contra su pecho. Soltando por un momento uno de sus brazos, se pasó la mano por la frente, como queriendo borrar, de una vez por todas, el fantasma de la ballesta romana.)

El sol se había puesto ya sobre el árido paisaje numantino. En el cauce seco del Merdancho brillaba una nostalgia de río. Los serafines del Ángelus volaban a lo lejos, sobre invisibles aldeas. Y maestro y discípulo se quedaron inmóviles, eternizados por un instantáneo recogimiento, como dos bloques erráticos bajo el crepúsculo grisáceo.

Todas las personas interesadas en que el camello pase por el ojo de la aguja, deben escribir su nombre en la lista de patrocinadores del experimento Niklaus.

Desprendido de un grupo de sabios mortíferos, de esos que manipulan el uranio, el cobalto y el hidrógeno, Arpad Niklaus deriva sus investigaciones actuales a un fin caritativo y radicalmente humanitario: la salvación del alma de los ricos.

Propone un plan científico para desintegrar un camello y hacerlo que pase en chorro de electrones por el ojo de una aguja. Un aparato receptor (muy semejante en principio a la pantalla de televisión) organizará los electrones en átomos, los átomos en moléculas y las moléculas en células, reconstruyendo inmediatamente el camello según su esquema primitivo. Niklaus ya logró cambiar de sitio, sin tocarla; una gota de agua pesada. También ha podido evaluar, hasta donde lo permite la discreción de la materia, la energía cuántica que dispara una pezuña de camello. Nos parece inútil abrumar aquí al lector con esa cifra astronómica.

La única dificultad sería en que tropieza el profesor Niklaus es la carencia de una planta atómica propia. Tales instalaciones, extensas como ciudades, son increíblemente caras. Pero un comité especial se ocupa ya en solventar el problema económico mediante una colecta universal. Las primeras aportaciones, todavía un poco tímidas, sirven para costear la edición de millares de folletos, bonos y prospectos explicativos, así como para asegurar al profesor Niklaus el modesto salario que le permite proseguir sus cálculos e investigaciones teóricas, en tanto se edifican los inmensos laboratorios.

En la hora presente, el comité sólo cuenta con el camello y la aguja. Como las sociedades protectoras de animales aprueban el proyecto, que es inofensivo y hasta saludable para cualquier camello (Niklaus

habla de una probable regeneración de todas las células), los parques zoológicos del país han ofrecido una verdadera caravana. Nueva York no ha vacilado en exponer su famosísimo dromedario blanco.

Por lo que toca a la aguja, Arpad Niklaus se muestra muy orgulloso, y la considera piedra angular de la experiencia. No es una aguja cualquiera, sino un maravilloso objeto dado a luz por su laborioso talento. A primera vista podría ser confundida con una aguja común y corriente. La señora Niklaus, dando muestra de fino humor, se complace en zurcir con ella la ropa de su marido. Pero su valor es infinito. Está hecha de un portentoso metal todavía no clasificado, cuyo símbolo químico, apenas insinuado por Niklaus, parece dar a entender que se trata de un cuerpo compuesto exclusivamente de isótopos de níquel. Esta sustancia misteriosa ha dado mucho que pensar a los hombres de ciencia. No ha faltado quien sostenga la hipótesis risible de un osmio sintético o de un molibdeno aberrante, o quien se atreva a proclamar públicamente las palabras de un profesor envidioso que aseguró haber reconocido el metal de Niklaus bajo la forma de pequeñísimos grumos cristalinos enquistados en densas masas de siderita. Lo que se sabe a ciencia cierta es que la aguja de Niklaus puede resistir la fricción de un chorro de electrones a velocidad ultracósmica.

En una de esas explicaciones tan gratas a los abstrusos matemáticos, el profesor Niklaus compara el camello en su tránsito con un hilo de araña. Nos dice que si aprovechamos ese hilo para tejer una tela, nos haría falta todo el espacio sideral para extenderla, y que las estrellas visibles e invisibles quedarían allí prendidas como briznas de rocío. La madeja en cuestión mide millones de años luz, y Niklaus ofrece devanarla en unos tres quintos de segundo.

Como puede verse, el proyecto es del todo viable y hasta diríamos que peca de científico. Cuenta ya con la simpatía y el apoyo moral (todavía no confirmado oficialmente) de la Liga Interplanetaria que preside en Londres el eminente Olaf Stapledon.

En vista de la natural expectación y ansiedad que ha provocado en todas partes la oferta de Niklaus, el comité manifiesta un especial interés llamando la atención de todos los poderosos de la tierra, a fin de que no se dejen sorprender por los charlatanes que están pasando camellos muertos a través de sutiles orificios. Estos individuos, que no titubean al llamarse hombres de ciencia, son simples estafadores a caza de esperanzados incautos. Proceden de un modo sumamente vulgar, disolviendo el camello en soluciones cada vez más ligeras de ácido sulfúrico. Luego destilan el líquido por el ojo de la aguja, mediante una clepsidra de vapor, y creen haber realizado el milagro. Como puede verse, el experimento es inútil y de nada sirve financiarlo. El camello debe estar vivo antes y después del imposible traslado.

En vez de derretir toneladas de cirios y de gastar el dinero en indescifrables obras de caridad, las personas interesadas en la vida eterna que posean un capital estorboso, deben patrocinar la desintegración del camello, que es científica, vistosa y en último término lucrativa. Hablar de generosidad en un caso semejante resulta del todo innecesario. Hay que cerrar los ojos y abrir la bolsa con amplitud, a sabiendas de que todos los gastos serán cubiertos a prorrata. El premio, será igual para todos los contribuyentes: lo que urge es aproximar lo más que sea posible la fecha de entrega.

El monto del capital necesario no podrá ser conocido hasta el imprevisible final, y el profesor Niklaus, con toda honestidad, se niega a trabajar con un presupuesto que no sea fundamentalmente elástico. Los suscriptores deben cubrir con paciencia y durante años sus cuotas de inversión. Hay necesidad de contratar millares de técnicos, gerentes y obreros. Deben fundarse subcomités regionales y nacionales. Y el estatuto de un colegio de sucesores del profesor Niklaus, no tan sólo debe ser previsto, sino presupuesto en detalle, ya que la tentativa puede extenderse razonablemente durante varias

generaciones. A este respecto no está por demás señalar la edad proveya del sabio Niklaus.

Como todos los propósitos humanos, el experimento Niklaus ofrece dos probables resultados: el fracaso y el éxito. Además de simplificar el problema de la salvación personal, el éxito de Niklaus convertirá a los empresarios de tan mística experiencia en accionistas de una fabulosa compañía de transportes. Será muy fácil desarrollar la desintegración de los seres humanos de un modo práctico y económico. Los hombres del mañana viajarán a través de grandes distancias, en un instante y sin peligro, disueltos en ráfagas electrónicas.

Pero la posibilidad de un fracaso es todavía más halagadora. Si Arpad Niklaus es un fabricante de quimeras y a su muerte le sigue toda una estirpe de impostores, su obra humanitaria no hará sino aumentar en grandeza, como una progresión geométrica, o como el tejido de pollo cultivado por Carrel. Nada impedirá que pase a la historia como el glorioso fundador de la desintegración universal de capitales. Y los ricos, empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones, entrarán fácilmente al reino de los cielos por la puerta estrecha (el ojo de la aguja), aunque el camello no pase.

CUENTA A UN ZAPATEIRO QUE COMPRÓ MAL UNOS ZAPATOS

Estimable señor:

Como he pagado a usted tranquilamente el dinero que me cobró por reparar mis zapatos, le va a extrañar sin duda la carta que me veo precisado a dirigirle.

En un principio no me di cuenta del desastre ocurrido. Recibí mis zapatos muy contento, augurándoles una larga vida, satisfecho por la economía que acababa de realizar: por unos cuantos pesos, un nuevo par de calzado. (Éstas fueron precisamente sus palabras y puedo repetir las.)

Pero mi entusiasmo se acabó muy pronto. Llegado a casa examiné detenidamente mis zapatos. Los encontré un poco deformes, un tanto duros y resecos. No quise conceder mayor importancia a esta metamorfosis. Soy razonable. Unos zapatos remontados tienen algo de extraño, ofrecen una nueva fisonomía, casi siempre deprimente.

Aquí es preciso recordar que mis zapatos no se hallaban completamente arruinados. Usted mismo les dedicó frases elogiosas por la calidad de sus materiales y por su perfecta hechura. Hasta puso muy alto su marca de fábrica. Me prometió, en suma, un calzado flamante.

Pues bien: no pude esperar hasta el día siguiente y me descalcé para comprobar sus promesas. Y aquí estoy, con los pies doloridos, dirigiendo a usted una carta, en lugar de transferirle las palabras violentas que suscitaron mis esfuerzos infructuosos.

Mis pies no pudieron entrar en los zapatos. Como los de todas las personas, mis pies están hechos de una materia blanda y sensible. Me encontré ante unos zapatos de hierro. No sé cómo ni con qué artes se las arregló usted para dejar mis zapatos inservibles. Allí están, en un rincón, guiñándome burlescamente con sus puntas torcidas.

Cuando todos mis esfuerzos fallaron, me puse a considerar cuidadosamente el trabajo que usted había realizado. Debo advertir a usted que carezco de toda instrucción en materia de calzado. Lo único que sé es que hay zapatos que me han hecho sufrir, y otros, en cambio, que recuerdo con ternura: así de suaves y flexibles eran.

Los que le di a componer eran unos zapatos admirables que me habían servido fielmente durante muchos meses. Mis pies se hallaban en ellos como pez en el agua. Más que zapatos, parecían ser parte de mi propio cuerpo, una especie de envoltura protectora que daba a mi paso firmeza y seguridad. Su piel era en realidad una piel mía, saludable y resistente. Sólo que daban ya muestras de fatigas. Las suelas sobre todo: unos amplios y profundos adelgazamientos me hicieron ver que

los zapatos se iban haciendo extraños a mi persona, que se acababan. Cuando se los llevé a usted, iban ya a dejar ver los calcetines.

También habría que decir algo acerca de los tacones: piso defectuosamente, y los tacones mostraban huellas demasiado claras de este antiguo vicio que no he prodido corregir.

Quise, con espíritu ambicioso, prolongar la vida de mis zapatos. Esta ambición no me parece censurable: al contrario, es señal de modestia y entraña una cierta humildad. En vez de tirar mis zapatos, estuve dispuesto a usarlos durante una segunda época, menos brillante y lujosa que la primera. Además, esta costumbre que tenemos las personas modestas de renovar el calzado es, si no me equivoco, el *modus vivendi* de las personas como usted.

Debo decir que del examen que practiqué a su trabajo de reparación he sacado muy feas conclusiones. Por ejemplo, la de que usted no ama su oficio. Si usted, dejando aparte todo resentimiento, viene a mi casa y se pone a contemplar mis zapatos, ha de darme toda la razón. Mire usted qué costuras: ni un ciego podía haberlas hecho tan mal. La piel está cortada con inexplicable descuido: los bordes de las suelas son irregulares y ofrecen peligrosas aristas. Con toda seguridad, usted carece de hormas en su taller, pues mis zapatos ofrecen un aspecto indefinible. Recuerde usted, gastados y todo, conservaban ciertas líneas estéticas. Y ahora...

Pero introduzca usted su mano dentro de ellos. Palpará usted una caverna siniestra. El pie tendrá que transformarse en reptil para entrar. Y de pronto un tope: algo así como un quicio de cemento poco antes de llegar a la punta. ¿Es posible? Mis pies, señor zapatero, tienen forma de pies, son como los suyos, si es que acaso usted tiene extremidades humanas.

Pero basta ya. Le decía que usted no le tiene amor a su oficio y es cierto. Es también muy triste para usted y peligroso para sus clientes, que por cierto no tienen dinero para derrochar.

A propósito: no hablo movido por el interés. Soy pobre pero no soy mezquino. Esta carta no intenta abonarse la cantidad que yo le pagué por su obra de destrucción. Nada de eso. Le escribo sencillamente para exhortarle a amar su propio trabajo. Le cuento la tragedia de mis zapatos para infundirle respeto por ese oficio que la vida ha puesto en sus manos; por ese oficio que usted aprendió con alegría en un día de juventud... Perdón; usted es todavía joven. Cuando menos, tiene tiempo para volver a comenzar, si es que ya olvidó cómo se repara un par de calzado.

Nos hacen falta buenos artesanos, que vuelvan a ser los de antes, que no trabajen solamente para obtener el dinero de los clientes, sino para poner en práctica las sagradas leyes del trabajo. Esas leyes que han quedado irremisiblemente burladas en mis zapatos.

Quisiera hablarle del artesano de mi pueblo, que remendó con dedicación y esmero mis zapatos infantiles. Pero esta carta no debe catequizar a usted con ejemplos.

Sólo quiero decirle una cosa: si usted, en vez de irritarse, siente que algo nace en su corazón y llega como un reproche hasta sus manos, venga a mi casa y recoja mis zapatos, intente en ellos una segunda operación, y todas las cosas quedarán en su sitio.

Yo le prometo que si mis pies logran entrar en los zapatos, le escribiré una hermosa carta de gratitud, presentándolo en ella como hombre cumplido y modelo de artesanos.

Soy sinceramente su servidor.



1922. De izquierda a derecha: Elena, Rafael, Cristina y Juan José Arreola



1936

1926

Juan José Arreola (tercero de izquierda a derecha primera fila) y José Luis Martínez (tercero de la segunda fila)



1944. La boda de Juan José Arreola y Sara Sánchez Torres



Sara Sánchez Torres

Juan José Arreola



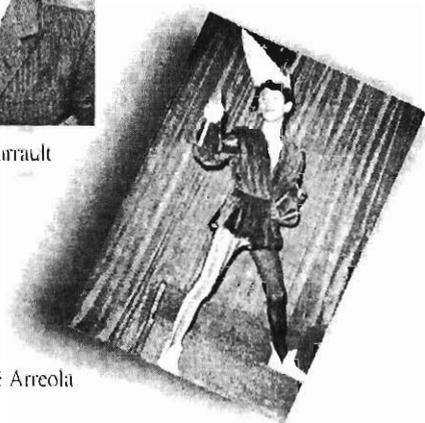


1939



1946. Con el actor Jean-Louis Barrault

Juan José Arreola





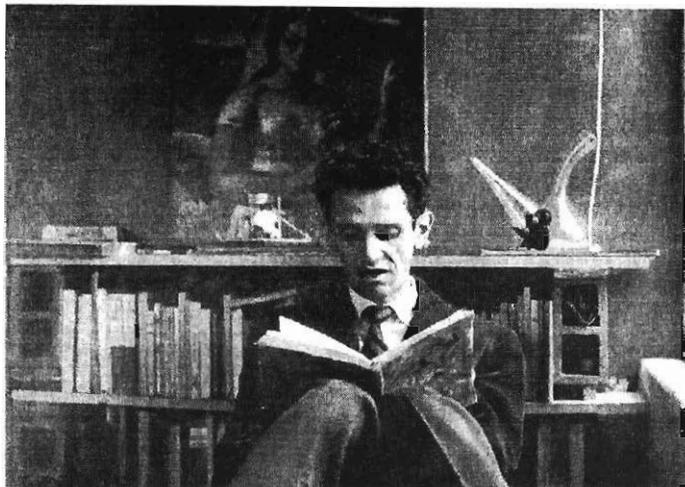
Jorge Luis Borges y Juan José Arreola

1968
Juan José Arreola



Juan José Arreola y Juan Rulfo

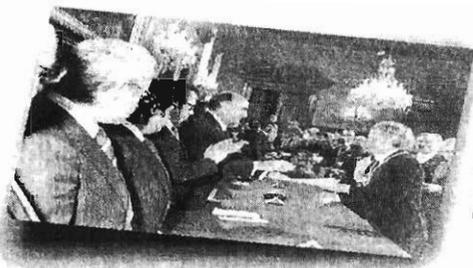
1959
Juan José Arreola



1953



1960
Con Adolfo López Mateos



1978
Con José López Portillo

EL VIAJE INTERMINABLE

Quizás una razón de ser para el que vive intensamente sea la melancolía. Palabra ardorosamente gastada —recordemos la necesidad de los románticos de sufrir—, ha sido, no obstante, capaz de renacer y adquirir nuevas significaciones en cada tratamiento, en cada verso que aspira a permanecer. Y, probablemente, no haya nada más melancólico que el ferrocarril: la estación que recordamos solitaria porque asediamos la aventura tenaz de un viaje interminable.

Creo que por allí va la apuesta poética de Isolda Dosamantes en *Altura lustral*. Una visión de ese viaje inacabado, inexplicablemente incompleto, es una suerte de constante imperiosa en el conjunto de poemas. Y, además, esta constante es reforzada por una atmósfera en la que predominan el polvo, la arena y escasas flores entre espinas, cercados por la angustia que provoca un desierto obsesivamente presente.

Escribe Isolda Dosamantes en el primer poema:

El ferrocarril espera anhelante
 abre su rostro a nuestras voces y esqueletos
 tomamos un lugar si nos alcanza
 partimos con sus ansias nuestras ansias.

Y aquí comienza el registro de un viaje espiritual que en su fijo itinerario busca resguardo en los elementos que la vista le ofrece: un “paisaje lánguido”, un cielo que presagia “los últimos colores del día”, “mujeres con canastas”: una sierra amorosamente feroz y sus fantasmas. Resquicio para el sueño, la noche también es una presencia inacabable, pretexto para el encuentro de los amantes con “pies llenos de hormigas”.

Entonces descubrimos la necesidad de sobrevivir en territorios previstos pero insospechados, conocidos pero inauditos: el “yo” lírico en la tesitura de un asombro que se nutre de sí mismo. Escribe la poeta en “Altura lustral”:

Cruzo la vía hacia el desierto
mis botas se desdoblán
los pies
inundados de mí. se aligeran,
entonces
el verde me cubre de espinas.

Un espacio físico que prohija el poema es, acaso, el camino más certero para vencer las asechanzas de lo innumerable. Hueco por donde el sol alienta otros encuentros —recuerdos—, ese espacio se llena de temores y de vida cuando está cerca de las piedras como ofrenda para construir el rito de la ausencia:

Me envuelve el sol y lo comparto
con el hombre al que entregue
la ofrenda de amor que guardaba entre mis manos
viajo hasta él lunas solares
beso su rostro y sangro
sangro las noches de otros brazos.

Y aquí, como en todo el conjunto, la sensualidad se erige para llenar de vida a un territorio cuidadosamente señalado por una aridez

sobrecogedora. Entonces, las piedras, la arena, las escasas flores y las espigas se pueblan de otros fantasmas más entrañables: el agua remota del recuerdo: la urgencia de los cuerpos.

Esmeradamente trabajada, la poesía de Isolda Dosamantes convoca al lector mediante un ritmo sostenido, a partir de la minuciosa distribución de vocales átonas y tónicas. Así, las imágenes —oxímoros, comparaciones, alusiones...— funcionan para que el poema trascienda la realidad inmediata y se convierta en una experiencia nueva: la de la poesía y su verdad de hacer este mundo azaroso un espacio más habitable.

-0-

Dosamantes, Isolda. *Altura lustral*. Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa y Fundación Cultural Navachiste, A. C., Culiacán, Sinaloa, 2000. 24 pp. (Col. El Jején Africano, 5).

"DEL VEINO DE LA PIEL Y SU MEMORIA"

Cuando Luis Cernuda nos dice que, en lo mejor de la tradición de la poesía amorosa, los poetas, o cantan a la esperanza de lo que puede venir, o a la memoria de los desencuentros, descubre lo que nadie, en el momento más pleno, quisiera saber: que el amor, por más que se cultive en la experiencia más ardorosa, nunca puede ser eterno. Dolorosa certidumbre: voluntad de entender ese "minuto fraudulento" que encuentra su precario resguardo en la palabra. Así, Beatriz, Laura o Fuensanta son una o todas las mujeres, con su Dante, su Petrarca o su Ramón.

Por eso los amantes —siempre "fieles de amor"— se atreven a pasar por el "arco de los leales amadores": saben que saldrán victoriosos, porque reconocen que en el canto, en la palabra irrepetible, se encuentra el código que puede cercar ese aquí y ahora—*hic et nunc*— que permite soportar el imperio del tiempo. Ardoroso espejismo, sospechosa verdad: armadura que desnuda los secretos del silencio: certeza de que todo amor, toda historia de amor es, fatalmente, otra vuelta del olvido en la memoria.

Enrique López Aguilar, poeta rigurosamente formado en la mejor tradición de la poesía en español, ofrece, con *Súbito exilio*, su versión de ese codiciado desastre que es el amor. Y digo desastre porque ¿quién puede ser el mismo después del amor?; y escribo el adjetivo

codiciado porque, a fin de cuentas, nadie puede pasar por el mundo sin dejarse abrasar por ese fuego generosamente destructivo: todos lo debemos de esperar como la única forma cierta de enriquecer nuestra visión de la vida y de las cosas.

Súbito exilio es, así, el canto de los momentos más plenos de la experiencia amorosa; pero, también, la dolorosa certidumbre de que todo bien acaba; de que, fatalmente, la memoria es el espejismo más atroz de lo vivido: el exilio: otra forma de la muerte. Este libro, si bien breve, está construido como un todo orgánicamente dispuesto. Ofrece un movimiento dramático en el que el autor y el lector crecen espiritualmente en un desenvolvimiento que va, del aquí y el ahora, al filoso recurso de la memoria que se solaza dolosamente en lo que dejó de ser. De ahí la elección formal para que haya consonancia entre continente y contenido.

López Aguilar divide su material en dos partes. La primera es la celebración del amor en el cuerpo de la amada. Mejor: en el encuentro —y deleitosa exploración— de los cuerpos de los amantes. Son diez sonetos a la clásica manera los que registran esta plenitud de la historia amorosa. La segunda parte, aun cuando conserva esquemas métricos fijos, es más libre en su disposición estrófica y prescinde de la rima. Son doce poemas que cuentan la circunstancia del exilio: el olvido y la memoria del olvido. Y entre uno y otro grupo, un poema en prosa —“Como hombre y mujer”— como para suavizar la transición.

Los sonetos son una suerte de geografía del cuerpo femenino: de este cuerpo femenino que ha sido capaz de permitir una historia del aquí y del ahora. En estos poemas, los labios y las manos son una especie de guías que esclarecen la exploración de un cuerpo felizmente amado: las zonas sagradas del amor: escribir el nombre y la piel con las únicas letras del mundo que tienen mejor significado: las que contienen a *esa* mujer. Además, una especie de actualización

de ciertos recursos utilizados por poetas barrocos —hipérbatos, retruécanos, paradojas—, enlazan a estos sonetos con su tradición para decirnos “de otro modo lo mismo”.

Después, inevitablemente, viene el recuento de los daños. Dice el poeta: “De tanta ausencia en ella estoy contigo/ aunque me falte lo que da tu cuerpo”. Certeza del olvido —el exilio mayor de la existencia—: construcción feroz de la memoria. En esta parte se encuentra uno de los poemas más hermosos del conjunto. Y no porque los otros no lo sean, sino porque en éste se concentran los mejores recursos del poeta en la certidumbre del desencuentro. El poema se titula “Bolero” y parece confirmar lo dicho por el autor de *Poemas para el cuerpo*. Dice la primera estrofa: “Con palabras inútiles te busco,/ pretendiendo invocarte en estos versos:/ si el mundo desordena lo que junta,/ ¿podrá reunir lo que la voz dispersa?” Recuerdo del olvido, sí; celebración de los propios fragmentos amorosos. ¿Quién está preparado para sobrellevar el exilio?

—0—

Digamos que no tiene comienzo el mar...

[

scribe Jules Laforgue:

“...la Luna, falaz ojo de gata/ es rosetón divino de única
catedral y más aún:

Más allá de los lemas que eligieron los siglos,
más allá de los sentidos, de las lágrimas, de las
vírgenes,
emerge ahí ese astro indiscutible,

ahí está el único soliloquio inmortal.

Y aunque para Gómez de la Serna sea “un banco de metáforas arruinado”, la luna sigue siendo un pretexto mayor. Sí, tal vez ocasión para el soliloquio; acaso invocación de la vigilia, la luna sigue ocupando espacios que, ardorosamente, buscan encontrar dónde la falacia se vuelve expresión de experiencias compartidas. Finalmente, es la lucha del poeta con la palabra: la voluntad de decir en un orden que en cada intento se renueva y se aquilata.

Por este camino parece ir la propuesta escritural de Eduardo Cerecedo. Este poeta, con *Luz de trueno*, su más reciente poemario, retoma preocupaciones ya establecidas en trabajos anteriores para ahondar en ellas, para descubrir en sus vetas maneras más personales de decir: para confirmar una vocación centrada en el esmero formal y

en la construcción de un léxico y un escenario —ánimico y físico— obsesivamente personales.

Para Eduardo Cerecedo una razón por demás vital da cauce a su trabajo poético: la jubilosa presencia del mar. Particularmente del que ve desde su amorosamente recordada Tecolulá. Y vale la pena advertirlo porque, aun cuando “digamos (con José Emilio Pacheco) que no tiene comienzo el mar”, para el que tiene la disposición de mirar más allá de lo meramente superficial, el color, la arena, la brisa, la vegetación o la fauna le ofrecen más de una posibilidad de identificación porque contempla con ojos renovados.

Así, *Luz de trueno* es la certeza de esa jubilosa presencia del mar; ese modo de entender que esa porción de agua es una suerte de prodigio del que se debe extraer la palabra que se ilumina con el asombro de encontrarse en todas sus posibilidades. Por eso, quizás, en los poemas del conjunto hay una obsesiva presencia de la luna. El mar y la luna establecen, así, un diálogo permanente para disponer el ánimo para que llegue el día y no nos sorprenda desarmados. Espejo de la luna, el mar es, por eso, depositario de la vigilia y del asombro.

Eduardo Cerecedo divide el material de *Luz de trueno* en tres secciones: “Mar”, “Manglar” y “Ciénaga de luz”. Y del mismo modo que traza una ascensión espiritual que lo enriquece, insinúa para el lector una guía que lo sitúa y lo compromete. Por eso los primeros poemas, a la manera del *hai-ku*, son veloces imágenes de momentos específicos donde la sinestesia cumple su función iluminadora. Escribe Cerecedo:

Por la noche, el mar:
ciclo repleto
de estrellas,
donde los peces se apean de sus ojos
para no caer.

y

La memoria.
eco de agua
que tensa el mar
en mi sien.

Después la construcción del poema se demora, se vuelve más reposado y busca ahondar en ese misterio del encuentro con el mar. Por eso la obsesiva presencia de la luna que señala la noche o preludia el amanecer; o que se anuncia cuando el crepúsculo (“El día galopa mar adentro, en su cabalgata/ va incendiando las barcas”) —dice el poeta— presagia nuevas visiones.

Y, con la luna, la lluvia es otra presencia constante, como si de este modo Eduardo Cerecedo reconstruyera la sorpresa de ese estar ahí sin más remedio. Y, con la lluvia, las gaviotas acompañan los encuentros con el mar. Señal del viaje, esas gaviotas son, también, referencia de que lo fugitivo permanece y dura. En “Manglar”, la segunda parte, los poemas adquieren nuevo aliento porque ciertos localismos aparecen para enriquecer la percepción; y preparar la parte última —“Ciénaga de luz”—, donde el léxico se particulariza y se amplía a un tiempo. Referencias a la fauna y a la flora dotan a los textos de una temperatura anímica peculiar y significativa.

Una de las mayores virtudes de Eduardo Cerecedo es el oído. Por eso, en *Luz de trueno* se advierte un ritmo cuidadosamente trabajado. Los encabalgamientos señalan periodos melódicos que permiten que el verso transcurra sin sobresaltos. Además, Cerecedo es buen visualizador de imágenes. Lector acucioso, ha podido advertir la enseñanza de la herencia literaria. Este poemario es buena muestra de un poeta que da pruebas de madurez. Poemas como “Cardumen”, “Sombras de mangle” o “Río Tecolutla” muestran su destreza en el manejo de la sinestesia y la prosopopeya, por ejemplo. Y nos dicen

que el mar sí puede comenzar “cuando lo vemos por vez primera”; y que también “nos sale al encuentro por todas partes”.

—0—

Eduardo Cerecedo, *Luz de Trueno*. México Daga, 2000. 48 pp.

LAS INTENCIONES Y EL ESPACIO

La poesía es la experiencia humana más generosa y solitaria. Y, aunque parezca una contradicción, más solidaria: se comparte en el mar de tinta, en la hoja impresa. Por eso, cuando se habla de un proyecto grupal, implica un riesgo que, al salvarse, puede convertirse en una afirmación y en un despliegue. Me explico: al leer *Poesía de Ciudad Nezahualcóyotl: Pala-BRAS Nezas*, volumen que contiene la muestra del trabajo de 15 poetas a vecindados en el municipio más poblado del país, entendiendo que el riesgo se encuentra en la autclasificación. Es decir, así como al hablar de “poesía femenina”, “poesía joven” o “poesía de tal o cual generación” se puede caer en la automarginación, lo mismo puede ocurrir cuando se regionaliza el asunto.

Por fortuna, en muchas ocasiones lo anterior es sólo una manera de exigir(se) un rasgo de identidad, de hacerse un lugar en el mundo. Es el presente caso. El volumen citado arriba salva el riesgo en la medida en que los autores incluidos comparten una intención que salva los límites del espacio. “Poetas en construcción” en su divisa y en su forma de trabajo. De ahí que el territorio sea una afirmación y un despliegue. Al entender que el oficio poético es una constante obligación de crecimiento espiritual y formal, los poetas necenses se ubican en la historia general de la palabra escrita. Así, el espacio se convierte en un referente que les puede permitir el despeque hacia el

diálogo mayor con los usuarios de la lengua. Por eso la importancia de las intenciones.

De este modo podemos entender, en Ángel Cuesta, esa manera de buscar el raigambre de su voz; o el trabajo con el símbolo de Armando Veladiz; o el desamparo amoroso de Filadelfo Sandoval; o la solidaridad social de Juana Vázquez, o la sensualidad a flor de piel de Juana Pereyra. Intenciones que se trabajan en una amplia gama de tratamientos poéticos. Poesía que se construye de la única manera posible: con paciencia y responsabilidad.

Por otra parte, en el encuentro ardoroso consigo mismo de Ángel Vulcano, la intención se vuelve dolor. Lo mismo pasa con Leopoldo Jiménez cuando le busca otro sentido a la vida. Y con el erotismo y la sensualidad abierta de María Teresa Becerra. De igual modo, pero en otra dirección, ocurre con Octavio Amórtegui Ruiz y con Rosa María Aldama. Ambos centran su intención en el lenguaje. El primero insiste en la búsqueda de un léxico justo para repensar la historia; la segunda, en la palabra que le permita confrontar la sombra de la especie.

Por último los poetas que se encuentran en el ritmo poético de su señal definitoria. Son poetas que han afinado el oído, como Guillermo Medina y sus construidas con base en una suave musicalidad. Kuitlauac Macías, por su parte, enseña recursos técnicos que le permiten cierta contención que encuentra su cauce en el verso breve. En Miguel Pineda destacan dos rasgos: una mezcla de tradición y modernidad y sentido del humor. En Porfirio García sobresale la seguridad en el oficio, lo que le permite cuestionarse en el poema "Escatológico", una suerte de Ars poética y declaración de principios. Y Ricardo Medrano Torres lanza su apuesta: el compromiso con el mundo de todos los días: en entorno inmediato en la tensión de la palabra.

Poesía de Ciudad Nezahualcóyotl: Pala-BRAS Nezas es una muestra de que se puede trascender el riesgo de la regionalización, de

los apartados por *motu proprio* en aras de la indefensión. Es cierto, a partir de las intenciones se puede observar que, en el proceso de construcción de su poesía, los autores incluidos en el volumen se encuentran en diferentes momentos. Por eso es propositivo este libro. Hace claro que en la conquista del poema está el camino para llegar a la poesía. Un espacio en camino de ser trascendido y las mejores intenciones así lo demuestran. Finalmente todo hecho poético es un modo de construcción.

-O-

Poesía de Ciudad Nezahualcóyotl: Pala-BRAS Nezas. Poetas en Construcción A.C. Editores, México, 1996. 120 pp. (taller Poetas en Construcción).

SEGUNDO ENCUENTRO CONTINENTAL DE
ESCRITORES EN LENGUAS INDÍGENAS

Ezequiel Maldonado*
y Carlos Huamán**

*tu idioma es la casa de tu alma.
Ahí viven tus padres y tus abuelos.
En esa casa milenaria,
hogar de tus recuerdos,
permanece tu palabra.
Por eso,
no llores la muerte de tu cuerpo
ni llores la muerte de tu alma.
Tu cuerpo,
permanece en el rostro de tus hijos;
tu alma,
eternece en el fulgor de las estrellas.
Fragmento del Chilam Balam de
Calkini*

[El celebrado poema del epígrafe fue el leitmotiv del Segundo Encuentro Continental de Escritores en Lenguas Indígenas y Afrocaribeñas de América que

* Profesor-Investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

** Profesor de Literatura Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

albergó en Chetumal, Felipe Carrillo Puerto y Cancún, Quintana Roo, a participantes de dieciséis lenguas de pueblos indios latinoamericanos, incluidas el navajo y el nimipú de Estados Unidos, y a diecinueve lenguas mexicanas como el rarámuri, el huichol y los diversos idiomas mayenses. En el umbral del milenio, Quintana Roo se constituyó en casa milenaria, hogar de los recuerdos de poetas y narradores, receptáculo de sueños y esperanzas.

No fue nada sencillo convocar a los representantes literarios del Continente Americano. El esfuerzo conjunto de Escritores en Lenguas Indígenas, sede en México a través de Juan Julián Caballero, de Escritores en Lenguas Indígenas y Afrocaribeñas de América, vía el portentoso empeño de Jorge M. Cocom, y del Instituto para la Cultura y las Artes de Quintana Roo, guió a buen puerto el magno acontecimiento. El Encuentro contó también con la generosidad del estado de Quintana Roo mediante la presencia de Norma Jiménez de León. El pleno éxito del Encuentro lo podremos corroborar con el cumplimiento de los Resolutivos; sin embargo, la presencia de medios masivos locales y nacionales, y un público que aclamó a poetas, narradores e intérpretes de canciones populares, dieron fe de la flor y el canto indígenas en la región maya, cuna de nuestra identidad.

Anterior a este Segundo Encuentro, hubo un Taller en la ciudad de Tlaxcala, en 1995, que reunió a escritores de Mesoamérica. Temuco, en Chile, fue la sede del segundo Taller de los Escritores en Lenguas Indígenas de Sudamérica, en 1977. Estos Talleres pioneros abren brecha para el Primer Encuentro a nivel Continental en la ciudad de Puerto Ayacucho, en Venezuela, también en 1977. En el año de 1998, en Nicaragua, ciudad de Bilwi, se efectuó el Taller en Lenguas Indígenas y Afrocaribeñas. La experiencia de Talleres y el Encuentro venezolano recreó la multiculturalidad y pluralidad de pueblos de la Abya-yala, nuestra tierra, y contribuyó al rescate y preservación de

lenguas originarias que tan sólo en nuestro continente se calculan en poco más de 500.

El esfuerzo de Talleres y Encuentros resulta más significativo cuando en nivel planetario la globalización capitalista y el proyecto neoliberal imponen criterios mercantiles al privatizar a gran escala patrimonios nacionales como espacios arqueológicos, centros ceremoniales, santuarios marinos como X-cacel y X-cacelito en Quintana Roo y reservas ecológicas. El patrimonio nacional está en venta y al mejor postor bajo premisas de rentabilidad y eficacia. Se limita la promoción cultural a la gestión selectiva y discriminatoria de instituciones oficiales que premian con estímulos y becas a sectores privilegiados. La memoria histórica de un pueblo se reduce a la historia del Estado o a la historia de los acontecimientos deportivos, a la industria del espectáculo que hoy se capitaliza en nota roja y frivolidad.

El ser escritor en lengua indígena o afrocaribeña conlleva variados retos como su profesionalización de tiempo completo y no el usufructuar tiempo a actividades ajenas a su quehacer intelectual. La personalidad del escritor se percibe avasallada en un ámbito hostil, donde las mafias literarias son incapaces de reconocer la trascendencia de su escritura. En este medio, el ser escritor indio significa permanecer en el anonimato y bajo el estigma de lenguas que se perciben anacrónicas y no como genuinas opciones estético-culturales.

“NO ACABARÁN MIS CANTOS, NI ACABARÁN MIS FLORES”

El Canto de Victoria de la comunidad Nimipú, Estados Unidos, en la voz de Inés Hernández, y el Juramento yaqui expresado por el yoreme Francisco Almada, “Para ti no habrá ya sol./ para ti no habrá ya noche./ para ti no habrá ya muerte./ para ti no habrá ya dolor.../”, conmovieron al heterogéneo público del museo de la Cultura Maya

que presenció la inauguración del Encuentro Continental. Posteriormente Joaquín Hendricks Díaz, gobernador de Quintana Roo, los sacerdotes mayas y personalidades como el hablante mapuche Elicura Chihuailaf festinaron el evento que dio inicio el 13 de octubre. Ese fue el punto de partida de un Encuentro itinerante que transitó por tres ciudades con sus tres días y sus respectivas noches. En la lectura de textos amerindios, el yanacona de Colombia convivió con el creol de Nicaragua, y el mapuche chileno con el guaraní paraguayo, éstos a su vez con las lenguas mayenses de Quintana Roo y Campeche. Confluyó el caudal de lenguas indias con el castellano, en traducción simultánea, y la poesía y el relato, el canto y la ceremonia indígenas conciliaron ante público bilingüe y monolingüe. Esta torre de Babel lingüística no dispersó a los hablantes amerindios, por lo contrario, los acercó. La fiesta de la palabra, la flor y el canto, in xochitl in cuicatl, dejó de ser una tentación para convertirse en realidad.

“Cantemos ahora,/ ahora digamos cantos/ en medio de la florida luz del sol,/ oh amigos./ ¿Quiénes son?/ Yo los encuentro/ en donde busco:/ allá tal cual/ junto a los tambores...” Esta fue la consigna poética que, en otro tiempo y circunstancia, formuló don Ángel Ma. Garibay y que cristalizó en el Encuentro. Y las y los poetas acudieron al llamado, con la metáfora en ristre, y dijeron su palabra como Irma Pineda, zapoteca, que cantó: “Sucede a veces,/que uno se enamora de los árboles,/por la sombra que producen,/la fuerza de sus ramas/o la dulzura de sus frutos.../Y sucede después, a veces,/que el árbol que uno ama/está tan cerca que asombra,/asusta./Deja de ser un árbol/y parece un sol/que deslumbra los ojos enamorados./ Y sucede entonces, a veces,/que uno no sabe/ si cerrar los ojos y esconderse./o contemplar al árbol-hombre-sol/ hasta quedarse ciego./”. Y el flujo poético se erotizó. En un auditorio con jóvenes normalistas y la atónita mirada de su maestro, Macario Matus dijo su palabra: “La boca de Lemura sabe a miel/ la piel de lemura huele a pez,/ los senos

de leche,/ los dedos lirio.../El sexo de Lemura es agridulce,/ su lengua es ágil como agua de río/su vulva es una ostra/licor desconocido/sus piernas abiertas huelen a mar profundo...”

Freddy Romeiro, desde la Colombia caribeña y en lengua yanacona, desplegó su Canto de amor para ahuyentar la guerra; un canto que transita por caminos amarillos que se tiñen de escarlata en noches de angustia. Mientras la bolsa de valores sigue a la baja, el erotismo en Quintana Roo repuntaba ahora en la voz del mazateco Juan Gregorio Regino: “Que arda tu piel amor mío/ Que se enciendan como acahual tus senos/ Que tu ombligo exhale hormigucos/ y tu deseo amor mío,/ se cimbre de placer y de locura”. En una tarde y noche lluviosa Juan Gregorio imploraba el llover sobre mojado amoroso: “...No me lo tomes a mal,/ sólo quiero borrar tu silencio/ derramar tinta, sentimientos,/ recuerdos./ Sólo deja que broten/ y que siga lloviendo./ Habrá un espacio también para la noche,/ entonces entre las sábanas/ tendrán eco mis palabras”. Al poeta chileno Elicura Chiuailaf lo presentaron como poeta apache, y es posible, con dicha lógica, que haya mapuches en Arizona. Pues bien Elicura poetizó sobre lo absurdo de las pérdidas: “La poesía no sirve para nada, me dicen/ La poesía es el hondo susurro de los asesinados.../ la poesía es un gesto, un sueño, el paisaje.../ Nadie encontrará la llave que nadie ha perdido”. Francisco de la Cruz, poeta zapoteco, deleitó a la concurrencia con: “Ladran los perros/ nace una flor./ Desde la lejanía/escucho tu voz/como llamándome/a la orilla del río/ Los dos nenúfares/que habitan tu pecho/necesitan mis manos/ para no marchitarse.../ Humberto Ak’abal, quiché de Guatemala, nos transportó a las selvas mayas a través de variadas onomatopeyas que recrearon el canto de las aves. Un canto que aun los monolingües, sin traducción simultánea, gozamos a plenitud.

En este espacio itinerante de las voces milenarias de América, las y los poetas guardaron prudente silencio y dieron paso a los y las

tañedores de liras como la excepcional cantante purépecha Rocío Próspero, que a través de sus pirécuas nos recordó que en Michoacán también hace aire. Del centro de México viajamos a la península maya donde Juan Magaña Alonso y su acompañante trajeron a nuestra memoria la tradicional trova yucateca y su exponente primordial: Guty Cárdenas. Amanda Caballero nos trasladó al Paraguay profundo con un canto que transitó del guaraní al castellano y viceversa. Con Roselia Jiménez y su canto volvimos a tierras chiapanecas, y las volutas floridas del tojolabal exaltaron nuestros sentimientos. José Juan Pérez y Fernando Rangel, dueto Alma Purépecha, recorrieron del mixteco al náhuatl y del maya al purépecha en una demostración del canto multilingüe, sin límites más que los impuestos por el pensamiento monolingüe.

Quienes asistimos al Segundo Encuentro Continental disfrutamos el privilegio de convivir con una intelectualidad indígena y mestiza vinculada a los afanes literarios y culturales de nuestros pueblos. Por si no bastara con su extraordinaria presencia, don Miguel León Portilla disertó sobre “La literatura indígena ante el proceso de globalización”, veta riquísima que transitó desde la oralidad, los glifos, signos ideográficos y conceptos silábicos de nuestros huehuetlatolli o escribas nativos hasta el actual fenómeno literario en lenguas indígenas. Nuestro tlamatinimeh, el que posee rostro y corazón verdaderos y que sabe dialogar con su corazón, remató: “Color negro/color rojo tu das color a los libros... Sabios de la palabra... Los que despliegan (las hojas) de los libros, la tinta negra, la tinta roja, los que tienen a su cargo las pinturas”.

Carlos Lenkersdorf, otro de nuestros tlamatinimeh, los que saben algo, disertó sobre los “Elementos literarios en la Lengua maya-tojolabal”, y resaltó la categoría intersubjetividad y su vínculo con el tojolabal, lengua que considera sujetos a seres animados e inanimados. Ponderó el uso del nosotros, opuesto al individualismo

del yo, donde los participantes se saben y se sienten igualmente representados. En su tránsito de sabio a poeta o al revés nos leyó un poema tojolabal, verdadera lección de dignidad al mundo que los desprecia: “les digo a ustedes/ lo que dice mi corazón;/ pienso yo/ son ellos los que no saben/ porque tenemos el mismo cuerpo/ somos hermanos/ todos nosotros/ en esta tierra/ aunque se distingue/ el color de nuestra piel/ y otro es nuestro terruño/ pero si somos hermanos/ Por eso es muy necesario aún/ que nosotros aprendamos/ el idioma de ellos/ para que nos respeten/ así también ellos/ que aprendan también el nuestro/ para que todos nos hermanemos/ con ellos y estemos unidos”.

III.1.1.1. LA HISTORIA

Una de las preocupaciones esenciales de los participantes en este Encuentro Continental fue la de continuar apegados a la memoria de sus pueblos y seguir escribiendo con más energía sus historias que difieren de las narradas por la oficialidad. Esta preocupación pone en jaque a las diferentes historias que hasta hoy se habían ocupado de escribir los grandes acontecimientos de la ciega modernidad. Indudablemente, cuando se plantea la necesidad de seguir escribiendo la historia de los pueblos indígenas sometidos, se manifiesta el desacuerdo con las visiones oficiales escritas hasta hoy, o por lo menos se percibe su fragmentación o su naturaleza parcial. No se olvide: quienes detentan el poder material igualmente detentan el poder espiritual.

Reandar por la memoria de los pueblos y a través de ella reconocer el presente y tramar el futuro, como decía Miguel-Ángel López-Hernández (wayú) “soñar para el futuro”, es reencontrar la savia de la existencia, realimentarse día a día, vivir (el ser humano se reencuentra cada día, cada instante consigo mismo. Como los

árboles, no entiende sus ramas sin sus raíces). En este sentido, construir el puente entre el pasado y el futuro sólo se podría lograr mediante la memoria que es el sustento de la historia de los pueblos indios, como también el basamento del futuro. Ese “hacer historia” con la memoria no sólo permanece en el registro de mitos y leyendas, sino conlleva al reencuentro con los elementos que configuran el cosmos: árboles, pájaros, tierra, piedras, etc., como también a la relectura de los labrados en piedra, de los tejidos, de los trabajos en cerámica, de los colores, o sea reencontrar la voz del tiempo en todas las huellas desde el presente, reapropiarse de los caminos, andar otra vez teniendo en cuenta las nuevas condiciones sociohistóricas.

La necesidad de hacer historia del mundo indígena supone, entre tantos, el reconocimiento de sus lenguas como oficiales a fin de garantizar una reestructuración de los sistemas educativos que poco o nada hicieron para preservar lenguas y culturas indígenas. Este reconocimiento abriría el paso a la continuidad y permanencia del heterogéneo mundo indígena que, en la actualidad, está siendo bombardeado por el capitalismo globalizador que pretende homogeneizar el mundo. Aquí merece detenemos para preguntar: ¿será que el reconocimiento de las lenguas indígenas como oficiales sea una de las vías para su salvación frente al empuje neoliberal? La respuesta es obvia. No se puede pretender la continuidad de las lenguas en leyes y papeles que posteriormente son pasto del olvido, sino que es imperativo que éstas retomen su papel en las esferas de la comunicación social, incluida la educativa. No se puede entender una lengua viva sin hablantes. La indiferencia (de cualquier tipo) sólo trae sinsabores y en algunos casos se convierte en cómplice horroroso de la muerte cultural. Recordemos las palabras de León Portilla: “si una lengua muere la humanidad se empobrece”. La flaqueza espiritual, la insensibilidad, la carencia identitaria, la confusión, la inmoralidad, la falta de voluntad..., características de los muchos burócratas y políticos del

continente, son heridas que es necesario sanar volviendo la mirada al pasado, para entender el presente y abrir la ventana del futuro. En este sentido, se requiere urgentemente de un plan estratégico para garantizar la permanencia y continuidad de lenguas y culturas indígenas que, a decir del yanacona Freddy Romeiro, implica “exorcisar la muerte y a encontrar mejores caminos para nuestras culturas”.

LA ORALIDAD POR ESCRITO

La recuperación de la historia se haría desde la memoria oral del colectivo, como lo acentuó el representante miskito Ernesto Scott. Claro, realizar un viaje a la memoria acudiendo a la experiencia de los ancianos es un recurso válido y loable. Pero, hacer historia ¿sólo se trata de registrar acontecimientos guardados en la memoria? Indudablemente este escabroso asunto nos ubica ante el peligro de convertirnos en meros informantes de antropólogos que pretenden interpretar (desde fuera) “nuestra historia”. Si se optara por la llamada “oralitura” que, de cierta manera, permite registrar, un poco al modo de un etnógrafo, los relatos, mitos, leyendas, cantos, poesías, etc., pero agregándole trabajo artístico para la configuración de un relato, ¿se estaría garantizando la permanencia de la memoria histórica? Si se considera una reconfiguración “parcial”, por ejemplo, de un relato grabado a un anciano, ¿dónde estaría entonces la fidelidad a la memoria oral? Ante tales preocupaciones posiblemente una alternativa sea la de hacer historia acudiendo a la memoria popular, pero también interpretándola y analizándola en sus diferentes sentidos, desde adentro, y, si es posible, también desde fuera.

Pensar en hacer literatura en lengua indígena es partir desde adentro con todas sus ficciones y realidades, replantear el drama de la

existencia, reconfigurarla al gusto de los sueños para lograr ser uno mismo y todos a la vez. Esta fue una de las inquietudes que animaron a los escritores a redactar primeramente en sus lenguas indígenas y, posteriormente, realizar traducciones a otras con el fin de ganar lectores y ampliar su difusión. Se sabe que toda literatura supone una transfiguración, una recreación del mundo. En este sentido, hacer literatura es también reinterpretar, reanudar de un modo particular que es preocupación de muchos. Como se planteó en su momento, posiblemente, en este aspecto, la llamada oralitura tenga mayor asidero, pero exige mayor trabajo de intercomunicación temporal (pasado-presente) y una búsqueda de soluciones al problema lingüístico-estilístico, para ganar espacios de difusión mayor. Dichos problemas ofrecen grandes retos a los creadores: la definición de propuestas estéticas al lado de su compromiso social.

¿UNA MISMA HISTORIA?

El “Encuentro de Voces Milenarias”, a través de sus narradores y poetas, permitió no sólo compartir momentos gratos, sino también reacentuar lazos de hermandad en pláticas que, en más de una vez, descubrieron una ancestral vinculación y lazos históricos más o menos comunes. Si los quechuas de Perú con los yanacunas de Colombia, los quechuas de Ecuador y los aymaras de Bolivia pudieron intercambiar impresiones sobre la realidad actual del indio y, en algún momento, platicar en lengua quechua cual comuneros del mismo mundo, los escritores de otras lenguas también hicieron lo mismo teniendo como centro de conexión otra lengua, que no fue, en este caso, sólo el castellano. Encontrar en el otro al hermano, fue, indudablemente, una de las satisfacciones inolvidables del Encuentro.

Aunque existen estudios que nos ilustran sobre el tipo de relaciones que tuvieron algunas culturas prehispánicas que, en más de un

aspecto, coinciden en sus reflexiones sobre el mundo: intersubjetividad, vida comunal, relación hombre naturaleza, etc., estamos seguros que a través del registro, análisis e interpretación de la memoria histórica de los diversos pueblos y su literatura, se podrá reabrir las páginas del pasado y salir desde el vientre del tiempo con toda la memoria y con todo el futuro.

Las literaturas indígenas y afrocaribeñas de América comparten en grado mayor su preferencia por el canto, la poesía y el relato (en menos proporción por el drama y la novela). Estos géneros artísticos, indesligables de la naturaleza humana se comportan como agentes mediadores entre la naturaleza y los seres humanos. Cantar a una sola voz representa la comunión de los miembros de pueblo indio. Ser parte de la intersubjetividad total.

Plasmar arte en los géneros antes señalados no sólo significa una muestra identitaria con la tradición musical, poética o narrativa indígenas sino que, además, constituye un acto intencional que pondera momentos clave de los acontecimientos de la historia popular. Son, entre otros, los depositarios de la memoria colectiva, como también las lumbres que avizoran el futuro. Esto se pudo evidenciar en la ofrenda floral que colocamos en el monumento del líder indio Jacinto Pat, en Tihosuco, uno de los últimos bastiones de la resistencia maya durante la llamada “Guerra de Castas”. *La conjura de Xinúm* se recreó en el homenaje no sólo a Pat ni a Cecilio Chi sino a don Ermilo Abreu, y a los sacerdotes mayas que nos acompañaron. El relato, la poesía y la música convocaron a la memoria y a la imaginación, donde el pasado y el presente se convirtieron en versos y cantos que penetraron a todos los elementos del universo.

En la clausura del Encuentro se leyeron resolutiveos que guiarán las labores de la intelectualidad india, y Natalio Hernández señaló varios desafíos para el siglo XXI: elevar la calidad literaria de los textos a partir de las propias lenguas; pensar poesía y narrativa en los idiomas

originarios y no al revés; establecer un diálogo intercultural a través de la literatura; rebasar el ámbito del folklorismo. Se planteó difundir la literatura indígena a través de todos los medios posibles y establecer Casas de escritores en sus respectivos países, así como la promoción de encuentros nacionales que den paso a Encuentros en nivel continental. Fundamental en los Resolutivos fue el mandato por el cumplimiento de los Acuerdos de San Andrés, primer paso para la genuina paz en Chiapas y en México, pues ¿cómo conciliar la contradicción, florecimiento de la literatura en lenguas indígenas/ hostigamiento y violencia ejercidos contra los pueblos indios?

Hoy, en la contraparte del proyecto hegemónico globalizador centrado en la lucha por el poder económico, dan frutos las culturas particulares contemporáneas, concretas y únicas. Sus aportes, que apreciamos en el Encuentro Continental, enriquecen el caudal cultural de la humanidad. Hoy lo universal concreto ofrece un nuevo rostro que prefigura una nueva universalidad



Juan José Arreola