

“Varia Arreola. Las invenciones de Juan José a 100 años de su nacimiento”

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ, MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | COORDINADORAS

NÚMERO 51, SEMESTRE II 2018

Revista *Tema y Variaciones de Literatura*, Número 51, II Semestre 2018, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2018, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

RECTOR GENERAL

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

SECRETARIO GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Mtra. Verónica Arroyo Pedroza

RECTORA EN FUNCIONES

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Lic. Miguel Pérez López

DIRECTOR DE CSH

Dra. Marcela Suárez Escobar

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Mtra. Jazmín Sánchez Estrada

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

SANDRO COHEN

ALEJANDRA HERRERA GALVÁN

CARLOS GÓMEZ CARRO

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ,

MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

IMÁGENES DE JUAN JOSÉ ARREOLA: ENRIQUE VILLASEÑOR GARCÍA

CUIDADO EDITORIAL: SONIA MORETT ÁLVAREZ

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

**Varia Arreola. Las invenciones de Juan José
a 100 años de su nacimiento**

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ, MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | 5

TEMA

JJA: imágenes de la vigilia

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA | 11

Teatrolario: vida privada y representaciones públicas

DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA | 23

Resonancias de Arreola en Arreola: una sucesión de sentidos

NORMA ESTHER GARCÍA MEZA | 35

Arreola y la mala lectura

FELIPE VÁZQUEZ | 51

Umbrales para una poética de J. J. Arreola

CARLOMAGNO SOL TLACHI | 67

Juan José Arreola y su inventario de mujeres artistas

SARA POOT HERRERA | 77

La Feria. Una mirada cotidiana y regional

TOMÁS BERNAL ALANÍS, SAMUEL RICO MEDINA | 93

Reflexiones críticas sobre “Un texto inédito”

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ | 101

**Arreola y Rilke: La representación literaria
de lo absoluto y su desafío**

HERWIG WEBER | 109

**La mirada como espejo en la producción artística de Juan José Arreola:
hacia una lectura etiológica de la misantropía**
IMELDA ESTEFANÍA SEVILLA ESPEJEL | 123

Mi prodigioso miligramo
JOSÉ MARÍA ARREOLA | 137

Juan José Arreola, alquimista de la palabra
MARCELA DEL RÍO REYES | 141

Alcanzar el unicornio, recuerdos de un amigo de Juan José Arreola
GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA | 149

Juan José Arreola en Berkeley
LUCHA CORPI | 157

Arreola, personaje y mito
RAFAEL RODRÍGUEZ CASTAÑEDA | 167

CREACIÓN

El elefante
LUIS ÁNGEL CASTILLO MOTE | 177

Frágil constancia de libélulas
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 179

VARIACIONES

**Estrategias marginales de poder frente a la institución y la trasnacional.
En torno a la convicción de insignificancia en *Más pequeños que el Guggenheim*
de Alejandro Ricaño**
ANTONIO MARQUET | 187

Bruno Estañol. Narrador y hombre de ciencia
VICENTE FRANCISCO TORRES | 211

Varia Arreola. Las invenciones de Juan José a 100 años de su nacimiento

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ
MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

En el año 2000 la revista *Tema y Variaciones de Literatura*, auspiciada por la UAM-Azcapotzalco, publicó un número dedicado a Juan José Arreola, escritor a quien nuestra institución aún no reconocía como doctor *honoris causa*, sin embargo, ya se consideró necesario hacer una recopilación de interpretaciones de la obra del jalisciense, hecha por investigadores con experiencia. Dos años después, recién fallecido el maestro, la UAM entregó a su hijo Orso el reconocimiento que también se le otorgó entonces a José Emilio Pacheco, que siempre se enorgulleció de haber fungido como su amanuense de *Bestiario*.

Ahora, en 2018, en el contexto del homenaje “Varia Arreola. Las invenciones de Juan José a 100 años de su nacimiento”, cuya iniciativa surgió en la UAM Iztapalapa, acordamos solicitar al Consejo Editorial de la revista *Tema y variaciones de Literatura* la publicación de otro número dedicado al maestro nacido en Zapotlán el Grande. El equipo constituido por Alfonso Macedo, Tzara Vargas, Edder Tapia, José Antonio Martínez y nosotras, pronto se percató de que Arreola era muchos arreolas: escritor, editor, traductor, tallerista, maestro, difusor de la cultura, actor de teatro, jugador de ajedrez y de tenis de mesa, gran conversador, etc. En fin, era demasiado para nosotros, así que decidimos buscar alianzas con admiradores, estudiosos, discípulos, compañeros, familiares y lectores; así como con instituciones que tuvieran interés por trabajar en conjunto, y comenzaron los planes y las estrategias ambiciosas para lograr el mejor de los homenajes que pudiéramos imaginar. Acudimos a instituciones donde él compartió sus saberes y generosamente ayudaba a los escritores en

ciernes a encontrar sus propios senderos; entre ellas a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en la que impartió clases y conferencias; a la Casa Lamm, donde diseñó planes de estudio e impartió talleres; nos acercamos también a la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, donde José María Espinasa montó hace algunos años una exposición de libros del maestro. Estos espacios se convirtieron en las sedes para el Homenaje.

Los directores de la revista *Tema y Variaciones de Literatura* aceptaron la propuesta de publicar otro número monográfico dedicado a Juan José Arreola. Curiosamente, y para el gusto del homenajeado, obró el milagro y anunciamos con bombos y platillos la publicación del nuevo *PALINDROMA* o *CAPICUA*, pues el primer volumen dedicado a Arreola fue el 15 y el que ahora presentamos es el 51; si los juntamos nos da 1551: imagino a Arreola riendo por el destino juguetero.

El TEMA entonces es Juan José Arreola y cuenta con valiosos textos críticos sobre su obra literaria, así como con escritos referentes a aspectos más personales firmados por autores que tuvieron cercanía con el Maestro:

El primer artículo, escrito por José Francisco Conde Ortega, profesor de la UAM Azcapotzalco, poeta, cronista y ensayista, con el título “JJA: imágenes de la vigilia”, presenta de manera general algunos aspectos de la obra literaria del escritor zapotlanense; destaca algunas ideas expresadas en entrevistas o en sus mismos textos; éstas, desde la perspectiva del crítico, definen obra y autor. Algunas de ellas son las siguientes: Arreola se consideró dionisiaco, su obra está impregnada de su sangre y sensualidad. Aunque muchas ideas surgían de otros textos, él las transformaba violentando las palabras hasta sus últimas consecuencias. Conde Ortega destaca también la ironía y elige para describir la poética arreolina el texto “Los monos” de *Bestiario*.

Daniel Domínguez Cuenca, profesor de tiempo completo de la Universidad Veracruzana y exitoso director de teatro, es autor del texto: “Teatrolario: vida privada y representaciones públicas”. En su análisis demuestra cómo Arreola utilizó recursos teatrales en la realización de su narrativa y recursos narrativos en la escritura de sus dos obras de teatro publicadas. Analiza el cuento “La vida privada” y considera que en este texto Arreola hace “un juego de escrituras sobre escrituras que transita del relato narrado a la representación escénica y viceversa”. Destaca asimismo algunas de las características generales de la escritura de Arreola como: la transgresión de géneros literarios, el juego a los abismos y el uso de la transtextualidad.

La investigadora del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, también de la Universidad Veracruzana, Norma Esther García Meza, en su artículo titulado “Resonancias de Arreola en Arreola: una sucesión de sentidos”,

parte del significado de resonancia como el sonido que se produce por repercusión de otro. Ese otro puede ser un texto leído y asimilado por Arreola, o un mismo texto que transmigra de una obra a otra del mismo autor motivo de este homenaje, quien fue consciente de esas resonancias y lo reconoce humildemente en *Inventario*, donde dice: “soy un hombre que vive de versos y de frases sueltas. Aquellos y aquellas que se me han quedado en la memoria a través de la lectura [...]. Por fortuna, todos esos fragmentos de sabiduría o de belleza que llevo puestos en el alma son ajenos y me quedan grandes”.

Es original, valiente e interesante el texto titulado “Arreola y la mala lectura” que hizo Felipe Vázquez, investigador acucioso de la obra del zapotlanense, que invita a una lectura más atenta. Existen seguramente muchos otros errores que es fácil cometer. Ahora recuerdo uno de un gran conocedor de la obra del maestro, me refiero a Jorge Arturo Ojeda, quien no se percató de que en el volumen *Mujeres, animales y fantasías mecánicas*, el título del cuento “Insectiada” se publicó como “Insecticida”.

La poética de Juan José Arreola tiene muchas aristas; es compleja y hasta el momento sólo se han hecho acercamientos fragmentarios. Eso es una demostración de la magnitud de sus escritos no por la cantidad, sino por la diversidad, que permite, como toda gran obra, múltiples lecturas. El investigador y profundo conocedor de la obra de Juan José Arreola, Carlomagno Sol Tlachi, con mucha sabiduría y recordando a Gerard Genette, titula su artículo “Umbral para una poética de J.J. Arreola”. Nos hace sentir la trascendencia que tuvo para el jalisciense la reflexión recurrente de su *ars poética*, dentro de su obra misma.

Sara Poot Herrera, reconocida investigadora de Juan José Arreola, “su primer amor”, como ella dice, cada vez que habla sobre el maestro, nos sorprende con una novedad. Ella está adscrita a la Universidad de California en Santa Bárbara. En el artículo “Juan José Arreola y su inventario de mujeres artistas” presenta otra faceta del jalisciense inmerso en la vida cultural de México, que valora de manera especial las aportaciones artísticas de varias mujeres, como la fotógrafa Lola Álvarez Bravo y las pintoras Angelina Beloff, María Izquierdo y Elvira Gascón. Menciona también algunas escritoras de las que publicó algunos de sus textos en *Los Presentes* y en *Cuadernos del Unicornio*, y a otras discípulas de sus talleres literarios que se distinguieron por la calidad de sus textos; entre éstas menciona a Elsa Cross, Esther Seligson y Tita Valencia. El maestro también expresó su admiración por mujeres que destacaron en otros campos del arte como Amalia Hernández. Desde niño admiró la figura de Gabriela Mistral, a la que se refiere en sus memorias.

Tomás Bernal Alanís, profesor investigador de la UAM Azcapotzalco, y Samuel Rico Medina, investigador de la Biblioteca Claveriana, son los autores del

artículo “La Feria. Una mirada cotidiana y regional”. Entre las aportaciones del artículo se cuentan las referencias históricas de las ferias a partir del virreinato, de las que destacan algunas características. Asimismo, resulta novedosa la comparación que establecen los investigadores entre *La feria* (1963) de Arreola y *Pueblo en vilo* (1968) de González y González, que este año cumple 50 años de publicada.

Luz Elena Zamudio, profesora-investigadora de la UAM Iztapalapa, en su ensayo “Reflexiones críticas sobre ‘Un texto inédito’”, hace del conocimiento de los lectores el juego que hizo Arreola con su escrito. Tan efectivo, que hasta ahora no se ha publicado nada sobre él.

Herwig Weber, especialista en literatura comparada, trabaja como profesor-investigador en la Universidad del Claustro de Sor Juana. En su artículo analiza “la recepción productiva de las *Historias del buen dios* de Rilke en el *Confabulario* de Arreola”. El escritor mexicano siempre expresó la importancia y trascendencia que tuvo en la propia escritura su lectura de la obra del praguense. Uno de los cuentos analizados es “El silencio de Dios”. Resulta claro y didáctico el ejercicio comparativo porque el investigador elige con mucho acierto los ejemplos.

Este apartado académico se cierra con un artículo dedicado a un aspecto muy particular: “La mirada como espejo en la producción artística de Juan José Arreola: hacia una lectura etiológica de la misantropía”, escrito por Imelda Estefanía Sevilla Espejel. La investigadora, desde hace tiempo interesada en la obra del jalisciense, se propone encontrar una explicación sobre el origen de la misantropía en la obra de Arreola. Un elemento que se destaca es la trascendencia de la mirada del otro para verificar la propia existencia.

Los escritos testimoniales elegidos para este número son un ejemplo de la varia imagen que Juan José Arreola dejó en personas que lo trataron directamente:

Su nieto José María recuerda varios pasajes vividos con el abuelo Juan José; descubre el prodigioso miligramo a partir de las experiencias compartidas con la música y la literatura. Aunque “Mi prodigioso miligramo” ya fue publicado anteriormente el 27 de enero de 2002, en el número 360 de *La Jornada Semanal*, nos pareció relevante recordarlo y enmarcarlo en el contexto de esta publicación porque ninguno como éste, expresan tal familiaridad y cariño entre el autor y Arreola.

La dramaturga Marcela del Río Reyes hace conciencia de “lo que Arreola representó, marcó y significó en su carrera literaria”. El recuerdo de su mentor cuando fue becario en el Centro Mexicano de Escritores le permite ahora imaginarlo como un alquimista de la palabra, capaz de crear maravillas con elementos aparentemente disímiles.

Guillermo Schmidhuber de la Mora, su paisano, colega y amigo, reproduce una “carta apócrifa” a Juan José, que resume muchas experiencias compartidas.

Conmueven los recuerdos que la poetisa Lucha Corpi guarda del maestro, sensible ante la lucha de clases que se vivía en Berkeley en 1971. Con sus enseñanzas demostró una vez más el apoyo que siempre ofreció al débil, al niño, y a la mujer, ella, que estaba descubriendo su carrera literaria.

Rafael Rodríguez Castañeda, autor de cuentos publicados en los primeros números de la revista *Mester* y profesor en varias universidades, a partir de la pregunta: “¿en qué medida contribuimos a mitificarlo cuando Arreola hizo un mito de sí mismo?” recuerda varias facetas de Juan José: como maestro, como editor, como ajedrecista y como esposo de Sara, la generosa mujer que supo multiplicar los alimentos. Rodríguez Castañeda, testigo, resume que el histrionismo tanto en el teatro como en la cotidianidad convierte a Arreola en una figura mítica.

A la variedad de artículos sobre el tema de Juan José Arreola le acompaña una selección de fotos de Enrique Villaseñor, quien presentó la exposición *Metáforas de plata*, en el marco del homenaje.

El segundo apartado de la revista está compuesto por dos obras de CREACIÓN literaria. Es un honor para nosotros contar con la publicación del cuento ganador del primer lugar del concurso de cuento breve organizado por la UAM-Iztapalapa en colaboración con el Centro de Cultura Casa Lamm, titulado “El elefante”, de Luis Ángel Castillo Mote, quien participó con el seudónimo Ángel Ábasi.

En segundo lugar, Fernando Martínez Ramírez, investigador de la UAM Azcapotzalco, en su ensayo filosófico-literario “Frágil constancia de libélulas” hace una reflexión sobre el tema de la cultura como un espacio interior de recuerdos y olvidos, ahí donde nos sentimos seguros. Y en el seno de la cultura, la palabra del poeta como la mediadora entre la naturaleza y nosotros.

Por último, el apartado de VARIACIONES está integrado por dos artículos de alto nivel académico:

En “Estrategias marginales de poder frente a la institución y la transnacional. En torno a la convicción de insignificancia en *Más pequeños que el Guggenheim* de Alejandro Ricaño”, Antonio Marquet, investigador de la UAM-Azcapotzalco, afirma que esta obra de teatro se puede leer como la instauración de una narrativa negativa, una narrativa con sólo reveses. Marquet afirma que en la obra se plantea el problema del poder y de la escritura del fracaso, de la vida como ausencia de horizontes, del sujeto que vive en la era de las transnacionales como Walmart y Oxxo y bajo un régimen panista.

Por su parte, el también investigador de la UAM Azcapotzalco, Vicente Francisco Torres, nos ofrece un extenso y detallado panorama de la obra del tabasqueño Bruno Estañol. La visión siempre anticipatoria de Vicente Torres ofrece una perspectiva destacable de la obra de Estañol, al identificar como una característica propia la imposibilidad de clasificar sus obras, siempre en el umbral de los géneros y hermana de las ciencias.

Queda de esta manera cerrado el número 51 de la revista *Tema y Variaciones de Literatura* "Varia Arreola. Las invenciones de Juan José a 100 años de su nacimiento" como testimonio que se une al homenaje con la presentación de un puñado de artículos de especialistas reconocidos sobre la obra del jalisciense, incluido el cuento ganador del primer lugar del concurso de cuento breve organizado por la UAM Iztapalapa en colaboración con el Centro de Cultura Casa Lamm; así como con CREACIÓN y VARIACIONES en torno a temas relevantes de la literatura mexicana contemporánea.

JJA: imágenes de la vigilia

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

La narrativa de Arreola contiene una prosa justa y precisa. Su vocación literaria es temprana y, apropiándose de todos los bienes culturales a su alcance, establece, con sus contemporáneos, una nueva manera de contar. Con *Bestiario*, epítome y poética de su narrativa nos enfrenta a un espejo depresivo.

Abstract

Arreola's narrative is characterized by a fair and precise prose. His literary vocation is early and, with all the cultural assets within his reach, establishes, together with his contemporaries, a new way of telling. With his work *Bestiario*, which is the epitome and poetic of his narrative, he confronts us with a depressive mirror.

Palabras clave: bestia, bestiario, fábula, creación, prosa, verso, inspiración, vocación, poema, voluntad, deseo, miedo, juego, azar, simetría, influencia, cultura.

Keywords: beast, bestiary, fable, creation, prose, verse, inspiration, vocation, poem, will, desire, fear, game, chance, symmetry, influence, culture.

Para citar este artículo: Conde Ortega, José Francisco, "JJA: imágenes de la vigilia", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 11-22.

*Del gato se sospecha
Que domina cualquier idioma.
Pero se niega a que nos enteremos
Con el único objeto de no servirnos.*
José Emilio Pacheco

Se cuenta que, cuando Jean de La Fontaine escuchó la oda que Malherbe dedicó al asesinato de Enrique IV, sintió por primera vez el encanto de la literatura. Y que nadie habría sospechado, hasta ese momento, que su destino sería literario. Tenía 20 años. La influencia del poema le descubre la lectura: Malherbe, Rabelais, Marrot. Voitaire, los clásicos griegos y latinos, y los italianos renacentistas.¹ Y como “a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos”², tres siglos después un niño jalisciense, antes de aprender a leer, descubre su destino al escuchar un poema. Ese niño sería Juan José Arreola, notable fabulador que estableció una peculiar simbiosis entre la literatura oral y la escrita.

Escribe Felipe Garrido:

Arreola recuerda como el cimiento de su formación literaria “El Cristo de Temaca”, un poema del padre Alfredo R. Placencia. Memorizó el poema antes de aprender a leer y de estar inscrito en la escuela, porque acompañaba a sus hermanos mayores. Lo aprendió sin comprenderlo, escuchando a los muchachos de quinto año. [...] Se sintió deslumbrado por la armonía de las palabras, por aquel lenguaje distinto al que oía en las calles. Un día, en su casa, arre-

batado por el entusiasmo, se subió a una silla y comenzó a recitarlo. Desde entonces adquirió el amor por las palabras y la manía de memorizar los pasajes que le gustaban.³

Amor por las palabras, por la armonía de las palabras es, quizás, la única manera de escudriñar en el origen del lenguaje que soporta esa peculiar temperatura que llamamos poesía. Es decir, creación. O, tal vez, un modo de preguntarse cuándo el lenguaje dejó de ser poético. Entonces regresar. Y dejar que cada sonido del idioma establezca su imperio de armonía. Y encontrar, a partir de una actitud vigilante, las combinaciones insustituibles, individuales, para decir el mundo como si fuera la primera vez, por más que se sepa que irremediamente, solamente existe una posibilidad: decir “de otro modo lo mismo”.

Muy pronto Juan José Areola se adueña del oficio. Concedor contumaz de los secretos del cuento, administra con sabiduría los tiempos y las voces; la economía narrativa es uno de sus más caros recursos para decir únicamente lo esencial. Dueño de una “deslumbrante malicia”⁴, muchas de sus virtudes “están coronadas por el taimado arte de sacarle ventaja al lector, [...] de avanzar con el paso justo y la palabra precisa.”⁵ Arreola, como Flaubert, puso toda su fe en el ejercicio de la literatura, aunque no incurrió en lo que Whitehead llamaría la falacia del diccionario perfecto, como sí lo hizo el

¹ Alberto Román, “Presentación” a Jean de La Fontaine, *Fábulas libertinas*, p. 9.

² Jorge Luis Borges, “El sur”, en *Ficciones*, p. 198.

³ Felipe Garrido, “Prólogo” a Juan José Arreola, *Narrativa completa*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*

autor de *Madame Bovary*, como afirma Jorge Luis Borges.⁶ Pero sí creyó, como el novelista francés

...que para cada cosa de este intrincado mundo preexiste una palabra justa, *le mot juste*, y que el deber del escritor es acertar con ella. Se negó a apresurar su pluma; no hay una línea de su obra que no haya sido vigilada y limada. Buscó y logró la probidad y no pocas veces la inspiración.⁷

La prosa de Arreola, compartiendo la voluntad estética del autor de *Las tentaciones de San Antonio*, es exigente y certera. Cada línea busca y encuentra una suerte de eufonía para incidir, tanto en la inteligencia como en la memoria del lector. Trabajo de corrección, depuración y paciencia. A la manera de sus casi contemporáneos, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Augusto Monterroso, le confiere novedosas posibilidades al cuento. “Varia invención” donde intervienen, en sazonado concierto, la reflexión, el ensayo, la confesión, el sueño, la fantasía, la certidumbre del absurdo, la cotidianidad evanescente... y un acervo léxico amplísimo, renovado, novedoso y sugerente.

Líneas arriba se habló de la malicia del autor jalisciense. A ello habría que agregar su peculiar sentido del humor. Desde la propia concepción del cuento, una especie de talante irónico acompaña cada frase y cada párrafo hasta que, por fin, al final de la historia, pareciera decirnos, como en el

verso de López Velarde, que asistió “con una sonrisa depravada a las ineptitudes de la inepta cultura”. Por eso la prosa de Arreola es tan efectiva. Laboriosamente cincelada, roza lo que podría llamarse la perfección, por más que, socarronamente, él no estuviera de acuerdo. En una entrevista-conferencia con Eduardo Lizalde, hace su autoanálisis y afirma:

A veces mis lectores no parecen darse cuenta de que mi perfección es humorística, tiene un aire sarcástico; que a veces la pedantería de mi prosa es de orden satírico, que yo me choteo a mí mismo y a los formalistas al escribir de ese modo. Se ha cometido la equivocación de tomarme en serio cuando yo soy un poco campanudo o rimbombante.⁸

Con todo, Eduardo Lizalde suscribe que la escritura de Arreola “enfrenta evidentemente tanto al lector como al autor al problema de una factura completamente nueva”⁹. Esto supone, desde luego, rigor y “plantearse la dificultad de buscar un nuevo lenguaje literario, una terminología y un tratamiento nuevos para cada nuevo cuento”¹⁰. Por esto —esmero formal— el lector siempre tiene la impresión de que se encuentra ante un artífice del idioma. Pero, la vigilante conciencia del escritor evita que el resultado sea artificioso. Antes bien, queda la certidumbre de leer una prosa ajustada, precisa, armoniosa: finalmente un “estilo” personal e intransferible. No obstante, dice Arreola:

⁶ Jorge Luis Borges, “Prólogo” a Gustavo Flaubert, *Las tentaciones de San Antonio*, p. 9.

⁷ *Ibid.*

⁸ Juan José Arreola, *Gunter Stapenhorst*, p. 80.

⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰ *Ibid.*

A mí me dolió durante algunos años que se me tuviera por “estilista”, entre comillas, por “preciosista”, porque algunos de mis textos están trabajados (siguiendo el ejemplo de artistas que todos conocemos), ya se ha dicho, como los trabajos del ebanista y otros como los del orfebre, pero hay en otros lo que podemos llamar hasta descuidos y vulgarismos sintácticos y de palabra.¹¹

Otra vez la sorna, la ironía, el sarcasmo: la malicia. Y el acudir a la historia de la literatura para volver a ventilar la discusión entre lo “apolíneo” y lo “dionisiaco” en el arte. La peculiar manera de asumir los rasgos de carácter, temperamento y visión de la vida para interpretar al mundo. Para decirlo de una manera y no de otra. La distancia —o por decirlo mejor—, el puente que se establece entre, por ejemplo, Tolstoi y Hegel y Dostoievsky y Kierkegaard. Unión de contrarios o las dos caras de una misma moneda, *oximoron* necesario, esta división puede ser un modo de acotar el campo para no dar “palos de ciego” en los afanes interpretativos. Sin embargo, afirma Arreola que “suele tacharse malignamente de apolíneo a un escritor al que no se alcanza a entender”¹².

Y Arreola se asume como “dionisiaco”. Lizalde afirma que la obra del autor de *Confabulario* es tan dionisiaca como la de Rulfo, “y que está carnal, biológicamente casi conectada a (su) persona, a la gente y a la realidad que (ha) vivido.”¹³ Como “un auto-

biógrafo continuo”¹⁴, se definió a sí mismo Arreola. Como el poeta de Jerez, que no creía en una poesía que no naciera de la “combustión toda de sus huesos”, quiso demostrar que:

cada línea, no nada más cada párrafo de lo que escribo, está escrita con la sustancia de mi vida personal y con mi sangre, y con mi sensualidad más exacerbada.¹⁵

Confirma:

Yo creo que ya de raza o de casta, pertenezco a ese orden de seres humanos que son dados al disfrute y a la sensualidad, al sentimiento frutal de la vida.¹⁶

Antes, antes, muy antes —para recordar una línea de Alí Chumacero— de que la Facultad de Filosofía y Letras se poblara de Doctores, quien se inscribía en la carrera de letras sabía que iba a aprender literatura. No fechas ni catálogos de autores. El placer de la literatura simplemente. Con un ejemplar ya gastado a fuerza de leerlo y releerlo, el estudiante buscaba a Rubén Bonifaz Nuño, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, Hernán Lavín Cerda, Juan García Ponce, Augusto Monterroso... y a Juan José Arreola. El ejemplar firmado y horas de literatura vivida y asumida eran el premio. Muchos de los asistentes a esas clases ni siquiera estaban inscritos. Solamente querían aprender literatura.

¹¹ *Ibid.*, p. 76.

¹² *Ibid.*, p. 77.

¹³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

En las clases de Arreola, así como en los talleres que generosamente impartía, se descubrieron o afirmaron vocaciones. Los juicios, señalamientos, correcciones e indicaciones a los textos de los participantes iban acompañados de una cultura libresca por demás enriquecedora. Referencias al cine, el teatro, la pintura, la música y a autores que, a partir de allí, se convertían en una nueva aventura gozosa. La luminosa destreza oral de Arreola se concertaba con el despliegue de una cultura de primer orden. Después pudimos saber que todo eso era el reflejo de una cultura vital, por más que en otro guiño malicioso confiese Arreola:

Me considero más bien un poco artista, solamente. Me considero más bien un gozador, un "vividor", que cree, más que en la cultura libresca, en la cultura vital.¹⁷

La obra narrativa de Arreola comprende *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Bestiario* (1958), que recoge las series *Cantos de mal dolor* y *Prosodia*; *La feria* (1963) y *Palindroma* (1971), que recoge las series *Variaciones sintácticas* y *Doxografías*.¹⁸ *Corpues* relativamente breve, si se quiere, pero suficiente para incorporar a la literatura en español una novedosa andadura del cuento. "Varia invención" como híbrido del poema en prosa, el ensayo y el cuento. Y como Borges, Cortázar y Monte-

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ En 2016 la editorial Debolsillo publicó la *Narrativa completa* de Juan José Arreola, con un prólogo de Felipe Garrido. La edición incluye un texto, hasta entonces inédito, en el que se relata un día de filmación en compañía de Alejandro Jodorowsky.

roso,¹⁹ la actualización de los límites del cuento de hadas, el bestiario y la fábula.²⁰

En los cuentos de Arreola coexisten elucubraciones científicas, cuestionamientos éticos e intelectuales, planteamientos sofisticados, la complejidad de las relaciones humanas, la inevitable paradoja de la vida en común, la soledad y la agrí dulce sentencia de vivir en este mundo. Además, la incorporación de fuentes de todo tipo, desde la *Biblia* hasta manuales de historia natural o tratados de psicología, le confieren a las historias ese tono peculiar que, fragmentariamente, es el reflejo del trance de sentirse vivo. Muchas son las lecturas que, con toda claridad, permite Arreola que se adviertan. Escribe Felipe Garrido:

Como lo señalaron sus censores, a la menor provocación Arreola está dispuesto a dejar ver en su prosa, como si fueran las veladuras de un cuadro minuciosamente trabajado, las huellas de las lecturas acumuladas, muchas veces estímulo para sus obras.²¹

Como todo escritor, Arreola asumió que, antes de emprender la incierta aventura con la hoja en blanco, hay que ser un atento, voraz, consumado lector. Jorge Luis Borges declaró su credo:

Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer, dije alguna vez. No sé

¹⁹ *V. supra.*

²⁰ *V. infra.*

²¹ Felipe Garrido, prólogo a Juan José Arreola, *Narrativa completa*, p. 9.

si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector.²²

Juan José Arreola también enseña sus cartas. Limpio jugador en el juego serio de la literatura, muestra sus ases, casi como un Heráclito que prefirió jugar con unos niños y alejarse del templo de Artemisa. Refiere Diógenes Laercio:

Él (Heráclito) se había retirado del templo de Artemisa para jugar a dados con los niños; a los efesios (habitantes de Éfeso, conciudadanos de Heráclito) que lo rodeaban, les dijo: “¿Por qué os sorprendéis, sinvergüenzas? ¿Acaso no es mejor hacer esto que cuidar de la ciudad con vosotros?”²³

Cierta o no, la anécdota del filósofo griego señala la necesidad de alejarse de las discusiones políticas, de la palabrería de todos los días. Es decir, la aparente futilidad de una experiencia lúdica siempre será más sensata que escuchar las discusiones sobre asuntos aparentemente serios y graves, pues el discurso político es vacuo y plagado de lugares comunes. Así, Juan José Arreola, para el juego más serio de su vida, enseña sus cartas, sus lecturas:

Admiro a Ramón López Velarde, que fue un revolucionario auténtico de la poesía. En mi obra

²² Estas palabras son parte del texto de presentación que se lee al principio de cada uno de los títulos de la Biblioteca personal que Borges preparó en colaboración con María Kodama.

²³ Citado por Sandro Palazzo, *Heráclito y Parménides. Lo uno y lo múltiple*, pp. 8-9

se nota el influjo de Amado Nervo, Mariano Silva y Aceves, Julio Torri, Francisco Monterde, Ada Negri, Marcel Schwob. Mis influencias más profundas, Rilke, Kafka, Proust.²⁴

Pero no es todo, desde luego. La lectura de sus cuentos, así sea no extremadamente atenta, ofrece un acervo tumultuoso de referencias. De los Padres del Desierto y la filosofía medieval a un tratado de física o de mecánica cuántica, en sus páginas aparecen pasajes de la *Biblia* y de fórmulas matemáticas; detalles de técnica cinematográfica y teatral; alusiones a la herbolaria y a la pintura flamenca; a los ritos antiguos de la fertilidad y a los modos de procrear de los insectos; a los cátaros y a los merolicos en alguna calle de la Ciudad de México. Es decir, una curiosidad inagotable por saber, por conocer casi todos los asuntos de esta tierra. En un diálogo con Antonio Alatorre, Arreola se refiere a éste con palabras que bien se pueden –se deben– aplicar a sí mismo:

...desde muy niño empezó a saber y a conocer y a practicar el arte de la apropiación de los bienes ajenos, que en eso consiste la tarea cultural o la formación cultural.²⁵

Sí, apropiación de los bienes ajenos y una curiosidad insaciable; pero también una actitud vigilante y respeto al oficio de escribir: la organización de ese universo por medio del verbo: el triunfo del verbo sobre lo confuso, de la forma sobre la materia. Es la

²⁴ Citado por Felipe Garrido en Juan José Arreola, *Narrativa completa*, p. 17

²⁵ Juan José Arreola, *Gunther Stapenhorst*, p. 52.

precisión de la palabra a partir del rigor y la autocrítica. Finalmente, las imágenes de la vigilia, como quería Coleridge. Declara Juan José Arreola:

El arte de escribir consiste en violentar las palabras, ponerlas en predicamento para que expresen más de lo que expresan. El arte literario se reduce a la ordenación de las palabras. Las palabras bien acomodadas producen una significación mayor de la que tienen aisladamente. De allí que palabras vulgares, desgastadas por el uso, vuelvan a relucir como nuevas. Las palabras son inertes de por sí, y de pronto la pasión las anima, las levanta, las incluye en el arrebato del espíritu. El problema del arte consiste en untar el espíritu en la materia; en tratar de detener el espíritu en cualquier forma material.²⁶

Dentro de la obra arreoliana, *Bestiario* se singulariza por diferentes circunstancias. Por un lado, la madurez creadora, ya contenida en el resto de su obra, pero que aquí se decanta y se acrisola; por otro, la peculiar concepción del volumen, acompañada por un anecdotario poco común y por demás entrañable. Sí es una obra de madurez, donde se depuran sus recursos expresivos, como manejo del tiempo –cronológico e interno–, planos narrativos, ritmo poético en la prosa y riqueza y precisión en el léxico. Además, esa voluntad de actualizar –para darle nueva andadura al género– los mecanismos generadores del cuento de hadas, el bestiario y la fábula. Como Borges, Cortázar y Monterroso, Arreola abre las ventanas para

que la estirpe del cuento se ventile, se renueve y se mueva en todas direcciones.

Se ha escrito mucho –y bien– a propósito de los asuntos estrictamente literarios de Arreola. Él mismo ha ejercido una sana –e irónica– autocrítica. Quizás no resulta ocioso hurgar un poco en el anecdotario, pues es sabido que el *Bestiario* es un libro “dictado”. Siguiendo un poco de cerca la figura del autor de *La feria*, no resulta demasiado extraño que la ejecución del volumen fuera oral. El maestro jalisciense supo, como muy pocos, verbalizar el mundo. Uno de sus dones mayores fue el uso de la palabra. Con él construyó un universo conceptual capaz de descifrar todo lo que se propuso. Tal vez por su temprano encuentro del ritmo del lenguaje poético,²⁷ pareciera que, para él, oralidad y escritura fueran lo mismo. No importa que haya dicho, en un exceso autocrítico:

Ha habido personas que han sido famosas por una capacidad verbal que ha perjudicado su obra. Yo soy una de ellas. Uno de esos escritores que por tener el don de la palabra, estamos en una gravísima desventaja: porque me ha sido dada la palabra, me pierdo en palabras y no puedo hallar la palabra que realmente me define. En el fondo, no sé quién soy. Me escondo tras una muralla de palabras. Me oculto, como el calamar, en su mancha de tinta.²⁸

Sin embargo, en una conversación con Antonio Alatorre, Arreola parece contradecirse, a través de reconocer esa capacidad

²⁶ Citado por Felipe Garrido en Juan José Arreola, *Narrativa completa*, p. 16.

²⁷ *V. supra.*

²⁸ Citado por Felipe Garrido en Juan José Arreola, *Narrativa completa*, p. 17-18.

verbal en otro, como si se viera ante un espejo propiciatorio. A propósito de las traducciones del alemán de José Gaos, el autor de *Varia invención* celebraba un pasaje de *El otoño de la Edad Media*. Y decía que era “una creación de Gaos, fonética, lírica; un arrebató”²⁹. Un gran acierto como traductor, pues “Gaos escribiendo su propia prosa nunca llegó a ser un gran prosista”³⁰. Pero:

Otra cosa era José Gaos hablando. Traía la huella de lo que era la persona y la capacidad de Ortega para disponer metódicamente las palabras, para que se vuelvan hilos conductores en los renglones de un pensamiento que parece animado por su propia expresión verbal.³¹

Espejos, afinidades, vocación, fatalidad o “simetrías y leves anacronismos”³², lo cierto es que el *Bestiario* fue dictado. Cuenta José Emilio Pacheco, afortunado amanuense de esta historia,³³ que durante una de las épocas de escasez del Maestro, en 1958, cuando le fue suprimida la beca de El Colegio de México por Daniel Cosío Villegas, Henríquez González Casanova, Director de publicaciones de la UNAM, le pagó un adelanto —el total de la edición— por los derechos de un libro que se iba a llamar *Punta de plata*. El dinero se agotó y del libro ni una línea. El plazo vencía el 15 de diciembre. Una semana antes, Pacheco escuchó y escribió el libro.

²⁹ Juan José Arreola, *Gunther Stapenhorst*, p. 65.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, pp. 66-67.

³² V. supra.

³³ José Emilio Pacheco, prólogo a *Gunther Stapenhorst*, p. 16 y ss.

Se entregó en la fecha acordada. Recuerda el autor de *Morirás lejos*:

Todo se resume en una frase: *Bestiario*, obra maestra de la prosa mexicana y española, no es un libro *escrito*; su autor lo dictó en una semana. Otros hubiéramos necesitado de muchos borradores para intentar aproximarnos a lo que en Arreola era tan natural como el habla o la respiración. A la distancia de los años transcurridos, esta inmensa capacidad literaria me admira tanto como entonces.³⁴

Bestiario consta de 23 textos en los que están representados otros tantos habitantes del llamado reino animal. En el brevísimo e irónico “Prólogo” se enuncia esa “cierta ilusión óptica: la que produce la deformación literaria o fantástica de la realidad”³⁵. Y se ubica al conjunto dentro de la rica y azarosa tradición de los bestiarios y las fábulas. Se lee en el último párrafo:

Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y que con pijama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica.³⁶

En 564 escribe Esopo sus fábulas e inaugura una fértil tradición para la literatura occidental: los animales hablan y piensan como seres humanos; y reproducen —o ejemplifican sus vicios y sus virtudes. Una moraleja reconcilia al hombre con la bestia.

³⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

³⁵ Eduardo Lizalde, entrevista-conferencia en *ibid.*, p. 78.

³⁶ Juan José Arreola, *Bestiario*, en *Narrativa completa*, p. 67.

Dos siglos después Aristóteles proporciona un asidero científico. Analiza las partes de los animales y comienza el asombro. Por eso, más adelante y de forma paralela con la fábula, surgen los bestiarios. Ahora el ser humano se enfrenta a sus miedos. Plinio el viejo, el *Physiologus* y las Etimologías de san Isidoro de Sevilla van a ser el sustento y la fuente de los bestiarios que fueron tan populares durante la Edad Media.³⁷

Más adelante, el espectro social evoluciona —o parece hacerlo. Los descubrimientos científicos, las nuevas posiciones filosóficas, el cambio en los modos de producción y la complejización de las relaciones humanas conspiran para cuestionar los asuntos supraterráneos, para que los miedos se transformen en obsesiones. O en pretextos para hacer literatura. Entre 1664 y 1674 aparece *Les contes et nouvelles en vers*, de Jean de La Fontaine, del que forman parte las “fábulas libertinas”³⁸. Con ello se le da un giro a la fábula tradicional y, a partir de allí, parece compartir las obsesiones de los bestiarios, pues la moraleja, tal y como se había planteado, parecían ya no decir nada de la realidad inmediata. Del mismo modo, los bestiarios admiten nuevas andaduras, un poco como la *Rebelión en la granja*, de Orwell³⁹, que, de alguna manera, roza la fábula.

En el siglo XIX aparecen dos libros emblemáticos para entender ese cruce de caminos

entre la fábula y el bestiario. *Las tentaciones de San Antonio*, de Flaubert⁴⁰, y *Fábulas*, de Robert Louis Stevenson⁴¹. En la primera, al final del último capítulo, aparece todo un catálogo de bestias que, según Borges, significa que el monje “quiere ser el universo”⁴². Son las bestias de las tradiciones mitológicas y de los bestiarios medievales: el iedo y la obsesión. Y esos miedos y esas obsesiones están en las *Fábulas* de Stevenson, por más que los pocos animales que aparecen pertenezcan al mundo “real”. Además, aparece con toda claridad la (sin)razón de la estadia del hombre sobre la tierra. Por eso la moraleja resulta inútil por insuficiente.

El siglo XX azaroso ve cómo, casi vertiginosamente, cambia la manera de contar historias. La interpolación de planos narrativos y la apropiación del tiempo internos son los aspectos más visibles para entender la manera en la que pueden intervenir todos los elementos disponibles para contar una historia. El problema ya no es —no puede ser— el retrato de la realidad. El acierto es la “verosimilitud”. Por eso, el absurdo, lo fantástico y el sueño, máscaras de lo cotidiano, son una suerte de actualización del cuento de hadas; pero sin que se espere, al final, la consecución de algo. Antes bien, el final sorpresivo o abierto será una nueva carta de identidad. Joyce, Proust, Kafka, Virginia Wolf, Camus... son parte de una nómina más larga y provocadora.

³⁷ Muchos de ellos se encuentran celosamente resguardados en bibliotecas. Pero se pueden consultar en línea, para admirar las ilustraciones, verdaderas obras maestras.

³⁸ Jean de La Fontaine, *op. cit.*

³⁹ Hay una traducción reciente, publicada por Lectorum, con prólogo de Mario González Suárez.

⁴⁰ *V. supra.*

⁴¹ Hay una edición de Navona, con traducción y prólogo de José Luis Piquero.

⁴² Gustavo Flaubert, *op. cit.*, p. 9.

Arreola, como Borges, Cortázar y Monterroso, y en cierta medida José Emilio Pacheco, aceptan ser parte de esa renovación en el arte de contar; y en plena libertad creativa establecen su aporte singular. Y en ese cruce de tradición y modernidad ofrecen una versión en sus “bestiarios”. Borges pasa revista a la zoología fantástica en su *Manual...*⁴³; Cortázar propone un tigre omnipresente; Monterroso revierte la moraleja en la “fábula” y Pacheco, por su parte, establece una suerte de conciencia ética.

Juan José Arreola, en *Bestiario*, toma a los animales de una “realidad” reconocible. Pero son vistos mediante las infinitas posibilidades de representar datos que los seres humanos prefieren olvidar. No hay prédica ni moraleja. Simplemente capacidad de observación y fino sentido del humor. Así, por ejemplo, el rinoceronte es “un filósofo positivista”⁴⁴; y “la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo”⁴⁵; las aves de rapiña son “como los pensamientos rencorosos de un grande disminuido”⁴⁶; el avestruz “prodiga sus harapos a toda gala superflua”⁴⁷; los felinos “nunca son tan felices como al verse hechos de mármol y de bronce o estampados por lo menos en los alarmantes carteles del circo”⁴⁸. Y así hasta llegar a “Los monos”, último texto del conjunto.

⁴³ Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, con dibujos de Francisco Toledo.

⁴⁴ Juan José Arreola, *Bestiario*, en *Narrativa completa*, p. 68.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 75.

En una película del último tercio del siglo anterior, un grupo de exploradores se descubre, de pronto, en un mundo dominado por simios. Los humanos, sorprendidos, observan cómo, en esa sociedad, se reproducen primitivamente todos los vicios de la “civilización”. Autoritarismo, fanatismo, intolerancia, ansia de poder...; todo el “males-tar de la cultura”. Al final, en un intento de huida, Charlton Heston descubre los restos de su emblemática Estatua de la Libertad. Y se da cuenta de que una guerra nuclear había destruido al mundo; y que lo había hecho retroceder a sus orígenes.

Robert Louis Stevenson titula la última de sus *Fábulas* “El mono científico”⁴⁹. En ella, un mono es capturado por unos científicos que hacían experimentos de vivisección. Logra escapar y, con lo observado, se siente ya inteligente y pretende hacer ese mismo experimento con los suyos. Aunque convence a algunos, nadie sabe para qué, pero habría que hacerlo. Hay oposición, sobre todo cuando un niño humano queda en riesgo de ser viviseccionado por los monos. Se impone la compasión y el niño es liberado. Al final, el padre del niño, amoroso y “buena persona”, continúa, naturalmente, con sus experimentos de diseccionar monos.

Jorge Luis Borges incluye entre sus animales fantásticos a un mono aficionado a la tinta china que, “cuando las personas escriben, se sienta con una mano sobre la otra y las piernas cruzadas esperando que hayan terminado y se bebe el sobrante de la tinta”⁵⁰. Dos “fábulas” de Monterroso son par-

⁴⁹ Robert Louis Stevenson, *Luis el del molino...*, p. 147.

⁵⁰ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, p. 92.

ticularmente notables, “El mono que quiso ser escritor satírico”⁵¹ y “El mono piensa en ese tema”⁵². En la primera existe la imposibilidad de ser escritor satírico, pues si bien había observado conductas –arribismo, promiscuidad, laboriosidad sin sentido...–, tenía tantos compromisos sociales que prefirió dedicarse a asuntos menos comprometedores, como la mística o el amor. En el segundo se da la encrucijada entre ser inteligente, parecerlo, intentar una obra maestra, nada más pensarla o sorprender a los tontos haciéndose pasar por inteligente.

Juan José Arreola cuenta, por su parte, en “Los monos”⁵³ que en Tetuán un científico alemán dedicó cinco años en tratar de hacer pensar a un chimpancé. Sólo que, al conseguirlo, éste no quiso trasponer los umbrales de la conciencia ni ser libre. Pues,

Ya muchos milenios antes (¿cuántos?) los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera.⁵⁴

Al final del cuento, el científico, *homo sapiens*, al fin y al cabo, se fue a su universidad alemana para recibir fama y fortuna por su célebre tratado sobre la inteligencia de los antropoides. Mono se quedó en Tetuán

para siempre “gozando una pensión vitalicia de frutas al alcance de su mano”⁵⁵.

Ejercicio de la inteligencia, probidad en el oficio, apropiación de los bienes culturales, disposición y certidumbre del léxico, prosa rítmica y esclarecedora, humor, malicia y socarronería, la narrativa de Arreola está más cercana a nosotros de lo que creemos. El último texto de su *Bestiario* es epítome y poética de su oficio. Tal vez una advertencia para que no nos veamos en ese “espejos depresivo”⁵⁶ y sí en las imágenes de su vigilia.

Ciudad Nezahualcóyotl-
UAM-Azacapatzalco, verano de 2018.

Bibliografía

- Arreola, Juan José, *Gunther Staphenhorst*, prólogo de José Emilio Pacheco y entrevista con Antonio Alatorre y Eduardo Lizalde, México, Aldus, 2002.
- , *Narrativa completa*, prólogo de Felipe Garrido, México, Debolsillo, 2016.
- , *Sara más amarás. Cartas a Sara*, México, Joaquín Mortiz, 2011.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1985.
- , *Zoología fantástica*, 2ª. Ed., dibujos de Francisco Toledo, prólogo de José Emilio Pacheco, introducción de Carlos Monsiváis, México, Artes de México, 2013.
- Cortázar, Julio, *Bestiario*, México, Debolsillo, 2018.

⁵¹ Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, p. 13 y ss.

⁵² *Ibid.*, p. 73.

⁵³ *V. Supra.*

⁵⁴ Juan José Arreola, *Bestiario*, en *Narrativa completa*, p. 90.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

- Flaubert, Gustavo, *Las tentaciones de San Antonio*, Barcelona, Hyspamérica Ediciones, 1986. (Jorge Luis Borges: Biblioteca personal, 7)
- La Fontaine, Jean de, *Fábulas libertinas*, México, Premiá, 1979. (Los Brazos de Lucas, 36)
- Monterroso, Augusto, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Era, 2014.
- Orwell, George, *Rebelión en la granja*, prólogo de Mario González Suárez, México, Lectorum, 2015.
- Pacheco, José Emilio, *Álbum de zoología*, Guadalajara, Cuarto Menguante, 1985.
- Palazzo, Sandro, *Heráclito y Parménides. Lo uno y lo múltiple*, [s.l.], Batiscafo, 2016.
- Stevenson, Robert Louis, *Luis el del molino. La Isla de las Voces. Fábulas*, traducción y prólogo de José Luis Piquero, Barcelona, Navona, 2009.

Teatrolario: vida privada y representaciones públicas

DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA | UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Resumen

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

Abstract

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

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

Palabras clave: palimpsestos, tránsitos textuales, teatrolario.

Key words: palimpsest, textual relations, teatrolario.

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

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

Juan José Arreola

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II

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

III

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

IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para publicar este relato no se me ha puesto

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

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

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

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

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 56.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

Resonancias de Arreola en Arreola: una sucesión de sentidos

NORMA ESTHER GARCÍA MEZA | UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Resumen

Uno de los rasgos artísticos de Juan José Arreola (1918-2001) consiste en crear universos que contienen resonancias de las obras de diversos autores con los cuales establece relaciones dialógicas, pero también se caracteriza por entretrejer fragmentos o personajes de sus cuentos o escritos en su única novela o de la novela en uno de sus cuentos. En el presente artículo me ocupo de analizar cómo cada una de estas resonancias anticipa o condensa las principales preocupaciones éticas y estéticas de Juan José Arreola.

Abstract

One of the artistic features of Juan José Arreola (1918-2001) consists of creating universes that contain resonances of the works of various authors with which he establishes dialogical relations, but also is characterized by weaving fragments or characters from his stories or writings in his only novel or novel in one of his stories. In this article I analyze how each of these resonances anticipates or condenses the main ethical and aesthetic concerns of Juan José Arreola.

Palabras clave: resonancias dialógicas, trabajo artístico, lenguaje, memoria.

Key words: resonances dialogical, artistic work, language, memory.

Para citar este artículo: García Meza, Norma Esther, "Resonancias de Arreola en Arreola: una sucesión de sentidos", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 35-50.

Resonancias de Arreola en Arreola

Uno de los rasgos artísticos de Juan José Arreola (1918-2001) consiste en crear universos que contienen resonancias de las obras de diversos autores con los cuales establece relaciones dialógicas.¹ No me detendré en este rasgo, que ha sido estudiado ampliamente por la crítica,²

¹ Por relaciones dialógicas se entiende “[...] una clase específica de relaciones entre *sentidos*, cuyos participantes pueden ser únicamente *enunciados completos* [...] detrás de los cuales están (y en algunos casos se *expresan*) los sujetos discursivos reales o potenciales, autores de estos enunciados [...]. Pero las relaciones dialógicas, por supuesto, no coinciden en absoluto con las relaciones que se establecen entre las réplicas de un diálogo real, por ser mucho más abarcadoras, heterogéneas y complejas. Dos enunciados alejados uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos [...] revelan una relación dialógica [...]. La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana [...]” Bajtín, *Estética de la creación verbal*, pp. 316-317 y 334.

² Sara Poot identifica la presencia de: “[...] frases latinas —Horacio, Caesar, Appianus— [...] citas de literatura medieval, ecos cervantinos, versos de Quevedo, de Góngora [...] sentencias kafkianas, fragmentos modernistas [...] un párrafo de Moby Dick, algún verso de Claudel, de Darío, de Frédéric Mistral; la mirada poética de Pellicer; más allá un segmento del *Hombre del búho*, un pensamiento de Papini, evocaciones a François Villon, Pedro de Ronsard, Garcí-Sánchez de Badajoz” (*Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, p. 46). Por su

sólo refiero, a modo de ejemplo, que en el análisis que hice del cuento “Tres días y un cenicero”³ identifiqué un extenso listado de destacados personajes del arte y la cultura⁴ que, desde sus particulares concepciones del mundo, han dado respuesta a interrogantes relacionadas con la creación artística y cuyas resonancias son recuperadas en el cuento como parte de la memoria literaria y artística que en él se forja.

En el presente artículo me ocupo, en cambio, de identificar y analizar otro rasgo artístico de Juan José Arreola, el de la creación de universos en los que se entretajan vínculos dialógicos entre su propia obra. Porque nuestro autor también se caracteriza por tejer artísticamente fragmentos o personajes de sus cuentos (“El cuervero”, “La vida privada”, “Hizo el bien mientras vivió”, “Monólogo del insumiso” y “Homenaje a

parte, José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael señalan que diversos autores aparecen entretajidos a la totalidad de su obra, entre los más significativos se encuentran: “Villon, Machaut, Badajoz, Góngora, Acuña, González Martínez”. Sara Poot, *op. cit.*

³ Me refiero a Norma García Meza, *La garza morena y la Venus de Zapotlán. Memoria literaria y artística en “Tres días y un cenicero”*, Universidad Veracruzana, México, 2012.

⁴ “[...] Alfred de Musset, Antonio Alatorre, Baltasar Gracián, Charles Baudelaire, Erasmo de Róterdam, Esteban Cibríán, Gérard de Nerval, Germain Pilon, Girolamo Francesco Maria Mazzola, Guillaume Apollinaire, Hans Christian Andersen, James Joyce, Jean Giraudoux, Juan Vicencio Lastanosa, Julio Jiménez Rueda, Marcel Bataillon, Miguel de Cervantes, Pablo Neruda, Paul Gauguin, Ramón López Velarde, Ramón Villalobos Castillo, Roberto Espinoza Guzmán, Roger Picard, Rubén Darío, Sandro Botticelli, Sigmund Freud, W. Jensen y Xavier Villaurrutia [...]”. Norma García Meza, *op. cit.*, p. 26.

Otto Weininger”) o escritos (“De memoria y olvido”) en su única novela o de la novela en uno de sus cuentos (“Tres días y un cenicero”), por lo que es posible hablar de resonancias de Arreola en Arreola.⁵ Todas estas resonancias son portadoras de una singular concepción del trabajo artístico con el lenguaje

Resonancias de algunos cuentos en su novela

Ciertos fragmentos textuales y algunos personajes de los cuentos publicados en *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952) y *Bestiario* (1959)⁶, transitan hacia *La feria* (1963), convertidos en resonancias artísticas que dan cuenta de la habilidad de Arreola como escritor y nos acercan a su particular concepción del ejercicio literario.

“El cuervero”, *Varia invención*, 1949

Catorce años después de haber sido publicado este cuento, Layo o Hilario, su personaje central, el que espanta cuervos y persigue tuzas, aparecerá en *La feria* acompañan-

do a Juan Tepano.⁷ Y con Layo, aparecen también los cuervos y los surcos de maíz, la chispeta o escopeta, las tuzas y el agujero donde se esconden, el agua que baja de las Peñas, la referencia a los adobes, que en el cuento elabora Patricio con la ayuda de Layo, y la adobera o fábrica de adobes. Por si fuera poco, también aparecen Tonino y su tepache, así como las milpas y las estrellitas verdes que cierran el relato. Todas estas resonancias se pueden reconocer en el cuadro 1.

“La vida privada”, *Varia invención*, 1949

Gilberto, uno de los protagonistas de “La vida privada”, al que designan “Juez de Letras para uno de los juzgados locales”⁸ y que pronuncia el discurso oficial en honor a los héroes el 16 de septiembre⁹, pasa del cuento a *La feria*, donde dos voces anónimas hablan de las fiestas patrias y una de ellas nos da registro de su papel como orador, no el dieciséis sino la noche del quince de septiembre¹⁰. Y con Gilberto migran del cuento a la novela la mención de la Plaza de Armas, de las Fiestas Patrias, de la enseña nacional, de los cohetes, la algarabía, las

⁵ Sara Poot en “Juan José Arreola y la armonía de los conjuntos” las llama “presencias recurrentes” y refiere lo siguiente: “[...] hay pasajes y personajes que de algunos cuentos (“La vida privada”, 1947; “El cuervero”, 1949; “Homenaje a Otto Weininger”, 1960) pasan a la novela (*La feria*) o que de la novela pasan a otros textos (“Tres días y un cenicero”, 1971)”, p. 257.

⁶ Los datos de los años de publicación los retomo de Martha Elena Munguía Zatarain, *Humor, parodia, ironía. Juan José Arreola*, Ediciones del Orto, Universidad de Minnesota, 2006, p. 9.

⁷ Sara Poot señala lo siguiente: “La voz de Juan Tepano en *La feria* —‘A los cuervos no les tires Layo. Normás espántalos’ (63)—, además de ejemplificar esa precisión, así como lo que la advertencia encierra y el lector supone, remite a ‘El cuervero’, uno de los cuentos de 1949”. “Juan José Arreola y la armonía de los conjuntos”, p. 255.

⁸ Juan José Arreola, *Varia invención*, p. 54.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Juan José Arreola, *La feria*, p. 130.

campanas y el entusiasmo generado por las palabras de Gilberto¹¹. Todas estas resonancias transitan de la voz del marido de Teresa a la composición discursiva de dos voces anónimas, y se pueden apreciar en el cuadro 2.

“Hizo el bien mientras vivió”, *Varia invención, 1949*

A diferencia de las anteriores resonancias que se advierten con toda claridad, la que registro ahora sólo se explica en razón de esa “maligna travesura”¹² y de “ese afán de burla”¹³ que caracterizan la escritura de Arreola. Se trata de una resonancia singular: el texto funerario inscrito en la tumba del marido de Virginia: “Hizo el bien mientras vivió”¹⁴, resuena en otro texto funerario recreado en *La feria*: “el versículo de la esquela”¹⁵, publicada en honor al licenciado y cuyo contenido conocemos por la lectura que hace Doña María la Matraca: “Pasó por la vida como una brisa bienhechora...”¹⁶. Ambos textos dan testimonio de la trayectoria de una vida, marcada por la bondad, de dos personajes que, en sus respectivos universos ficcionales, son perfilados como moralmente indignos: uno fue un marido que “dejó a su muerte tres hijos ilegítimos [que] viven [...] en el más completo abandono. Vaga-

bundean descalzos por el mercado y ganan el sustento de cualquier modo, realizando algunos quehaceres humillantes”¹⁷; el otro, un usurero que le tenía “mucho amor a los centavos”¹⁸, cobrador de letras de cambio e intereses excesivos, acciones que provocan la réplica al contenido de la esquela de una voz anónima: “...brisa bienhechora. Bonita brisa bienhechora. ¡Viejo jijo de la pescada, a todos nos dejaste temblando! [...] Brisa bienhechora... ¡Puro chagüiste, puro granizo y puro derriengue! Una sanguijuela que traíamos pegada en las costillas”¹⁹. Se trata de una resonancia colmada de burla que, desde el territorio de *La feria*, apela a la memoria de los lectores del cuento que saben lo artificiosa que puede llegar a ser una bondad enaltecida.

“Monólogo del insumiso”, *Confabulario, 1952*

Once años después de la publicación de “Monólogo del insumiso”, la novela retomará la declaración inicial de este cuento, que aparecerá incorporada al cúmulo de voces anónimas que se confiesan después del temblor,²⁰ como se puede ver en el cuadro 3.

¹¹ *Ibid.*

¹² Juan José Arreola, *Confabulario*, presentación de Antonio Alatorre, p. 10.

¹³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 486.

¹⁴ Juan José Arreola, *Varia invención*, p. 14.

¹⁵ Juan José Arreola, *La feria*, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Juan José Arreola, *Varia invención*, pp. 30 y 31.

¹⁸ Juan José Arreola, *La feria*, p. 51.

¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰ Al respecto, Sara Poot afirma: “El primer renglón de ‘Monólogo del insumiso’ [...] aparece textualmente en la confesión general de *La feria*”. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, p. 44.

“De memoria y olvido”, *Confabulario*, 1952

Transitan de este texto a *La feria* dos elementos. El primero corresponde a la metáfora “valle redondo” –con la que se define a Zapotlán en “De memoria y olvido”–. El segundo recupera esa misma redondez del valle donde se sitúa Zapotlán pero incluye a la laguna que, del vaivén metafórico de su presencia “como un delgado sueño”, pasa a ser “soñada”, a emerger y a perderse en el recuerdo. En el cuadro 4 se pueden advertir estos dos tránsitos.

“Homenaje a Otto Weininger”, *Bestiario*, 1959

Cuatro años después de la publicación de este cuento, una noticia recreada en *La feria* da cuenta de que, a pesar de la intensidad del temblor y del desmesurado miedo de los pobladores, sólo hubo una víctima mortal: un perro. Se trata del mismo perro sarnoso que, en el cuento, se refugia en la sombra de un muro a punto de desmoronarse mientras lo socava rascándose, rascándose. Es como si Arreola, al entretejer esta resonancia, nos hiciera un guiño cómplice sobre el poder de la ficción: aquel perro de otro mundo ficcional, que sentía la ilusión de arrojar “en mitad de la calle a cualquier fuerza aplastante”²¹ muere en este otro mundo ficcional por la fuerza de un temblor “grado séptimo de la escala de Mercalli”²².

²¹ Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 61.

²² Juan José Arreola, *La feria*, p. 81.

En el cuadro 5 he anotado ambos textos para facilitar su identificación.

Resonancias de su novela en un cuento

“Tres días y un cenicero” se publicó en *Palindroma*, del año 1971, lo que significa que las resonancias vinieron de la novela al cuento. De las seis resonancias identificadas, la que recubre la totalidad del cuento es la que se refiere a Zapotlán que, como sabemos, es el espacio físico y poético en el que nació nuestro autor y cuya presencia es notable en casi toda su obra. Su recreación en “Tres días y un cenicero” no sólo incorpora un sentido de pertenencia a un espacio específico de la provincia mexicana donde se gestaron sus principales valores éticos como integrante de una familia y de una comunidad, sino como el lugar donde se gestó su visión artística del mundo y se forjó su condición de escritor. Quizá, por ello, el protagonista se asume como el autor de *La feria*, que es otra resonancia que se produce simultáneamente con la mención de Francisco de Sayavedra, el que en la novela defendió a los tlayacanques y puso su iglesia en la Cofradía del Rosario²³ que aparece ahora como responsable de haber traído la estatua a Zapotlán y con el nombramiento de “Hermano Mayor de la Cofradía del Rosario”²⁴. En el cuadro 6 incluyo ambos textos para facilitar su identificación.

²³ *Ibid.*, p. 7.

²⁴ Juan José Arreola, “Tres días y un cenicero”, en *Palindroma*, p. 21.

Otra resonancia significativa se produce con la mención del tule, un recurso natural que en el Zapotlán de *La feria* se está extinguiendo, según lo notifica la voz anónima que increpa al zapatero-agricultor, pero que en “Tres días y un cenicero” es abundante y su presencia es recreada como un elemento que condensa la identidad del ámbito cultural donde es hallada la estatua. (Ver cuadro 7)

Tiachepa, ese terreno que con desmedido entusiasmo el zapatero-agricultor arrienda en *La feria* para sembrar maíz y quitarle la mala fama²⁵ resuena en “Tres días y un cenicero” en la declaración que hace el padre del protagonista cuando se entera del hallazgo de la estatua: “—Y pensar que me pasé la vida yendo al aguaje de la Cofradía... está a un paso de Tiachepa, donde yo sembraba...”²⁶

Hay, además, un brevísimo párrafo en el que un lector atento puede reconocer una resonancia que aunque exigua no deja ser reveladora de la importancia que Arreola brindó siempre al entorno natural de Zapotlán y a las prácticas culturales de sus habitantes. Se trata del momento en el que el protagonista cuenta la historia de cómo encontró la estatua en la laguna de Zapotlán y en el que resuena algo de lo dicho por la voz anónima de un personaje que en *La feria* le dicen “coyón”²⁷. En ambos casos se narra, con ligeros cambios en los tiempos verbales (pretérito imperfecto del verbo *salir*, en uno; y pretérito perfecto simple del verbo *ir*, en

otro), cómo los personajes van en busca de güilotas²⁸. Para los fines de este artículo, lo más relevante es subrayar que esa búsqueda fue narrada primero en *La feria* y ocho años después en “Tres días y un cenicero”. En el cuadro 8 incluyo ambos párrafos para ilustrar lo que planteo.

Por último, ese tipo de narración derivada de las fórmulas jurídicas y notariales de la colonia,²⁹ conocida como relación³⁰ y que es recreada en *La feria* para referir el poder adivinatorio de las ánimas³¹, resuena fugazmente en el diálogo entre el protagonista y el lagunero. (Ver cuadro 9)

Comentario final

Desde mi punto de vista, cada una de estas resonancias anticipa o condensa las principales preocupaciones éticas y estéticas de Juan José Arreola. En el caso de las que transitan de los cuentos o escritos hacia la novela, anticipan varias de sus inquietudes respecto al modo de vida, individual y colectivo, en las zonas rurales de México,³² marcado por la po-

²⁵ Juan José Arreola, *La feria*, pp. 34-35.

²⁶ Juan José Arreola, “Tres días y un cenicero”, en *Palindroma*, p. 19.

²⁷ Juan José Arreola, *La feria*, pp. 165 y 169.

²⁸ “huiltota. (Del nahua *huiltotl*, paloma) [...] Ave silvestre de cabeza delgada, pequeña, pico fino y cola larga y puntiaguda con las timoneras externas con puntas blancas, y el plumaje de color café grisáceo. (Columbidae; *Zenaida macroura*). (gültota; huiltota), *Diccionario de americanismos*.

²⁹ “La forma que asumió la picaresca fue la relación (informe, deposición, confesión, testimonio, carta, declaración), porque este tipo de relato era un vehículo importante en la enorme burocracia imperial que administraba el poder en España y sus posesiones.” Roberto González Echevarría, *Mito y archivo*, p. 35.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Juan José Arreola, *La feria*, pp. 148 y 151.

³² Como dice Hugo Gutiérrez Vega en “Arreola, *La feria*, los abajeños y los alteños (I)”: “[...] con toda su

breza, el despojo, la injusticia, la usura, la falta de oportunidades, pero también por la solidaridad entre sus habitantes, la creatividad y el humor para enfrentar problemáticas, y un sentido de pertenencia y arraigo como principales rasgos de identidad, en la que el ciclo agrícola, los elementos naturales del entorno y el valor otorgado a los saberes heredados por sus antepasados y transmitidos por la oralidad, determinan sus particulares maneras de decir, de hacer, de sentir y de crear. Rasgos que en *La feria* adquirirán una presencia plena como resultado del trabajo artístico de su autor con el lenguaje y la memoria del amplio y complejo ámbito rural mexicano de la primera mitad del siglo xx.

No sucede lo mismo con las resonancias que migran de la novela a “Tres días y un cenicero”: su elaboración condensa el punto de vista del escritor sobre: a) el ejercicio literario, que se forja en el lugar de origen y que lleva adheridos los elementos naturales y culturales que le dan identidad, simbolizados con la presencia de Zapotlán, el tule y las güilotas; b) el poder de la ficción, que es la que posibilita que el protagonista se asuma como el autor de *La feria*; c) la importancia de la memoria, invocada con la mención de Francisco de Sayavedra y la Cofradía del Rosario; d) el papel revelador que tiene la burla, simbolizada con la mención de Tiachepa, el terreno donde las aspiraciones agrícolas del zapatero fracasan; y, e) las posibilidades celebratorias del lenguaje, que se desprenden del carácter malicioso que tiene la declaración del protagonista al refe-

historia, sus gentes, sus trabajos, sus fiestas, sus miedos, sus gozos”.

rir la *relación* para desviar la atención que el lagunero tiene sobre la estatua y fijarla en el supuesto hallazgo del Padre Ubiarco: víctima de los cristeros.

Para finalizar este recorrido, sólo quiero mencionar que, si una de las acepciones de *resonancia* es la que se refiere a un “sonido producido por repercusión de otro”³³, estamos entonces ante una obra en la que es posible distinguir esa “convergencia de sentidos [que] revelan una relación dialógica” de la que habla Bajtín³⁴, el *sonido producido* en *La feria* se debe a la *repercusión* del sonido provocado por los cuentos y el *sonido producido* en “Tres días y un cenicero” se debe a la *repercusión* del sonido provocado por *La feria*. Una sucesión de sentidos artísticamente entrelazados que resuenan y se explican en razón de una singular y primigenia *sonoridad*:³⁵ aquella que, en palabras de Arreola, le *entró por los oídos* en su natal Zapotlán³⁶

³³ *Diccionario de la lengua española*, en el sitio: <http://dle.rae.es/?id=WBaq6bU> [consultado el 12 de junio de 2018].

³⁴ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p 317.

³⁵ “¿Qué cosa es la literatura para mí? Desde hace mucho tiempo tengo ya una opinión formada, que no ha cambiado de manera sustancial [...] *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* [...]”. Fernando del Paso, *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, pp. 195 y 198. [Las cursivas son mías].

³⁶ “[...] *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 canciones y los dichos populares y me gustaba mucho la conversación de la gente de*

y se convirtió en una presencia indeleble en su escritura.

Cuadro 1

"El cuervero"	La feria
Primer párrafo	
<p>Los cuervos sacan de <u>la tierra</u> el <u>maíz</u> recién <u>sembrado</u>. También les gusta la <u>milpita</u> tierna, esas tres o cuatro hojitas que apenas van saliendo del suelo. Pero a <u>los cuervos</u> es muy fácil espantarlos. Nunca andan más de tres o cuatro en todo el potrero y se echan de ver desde lejos. <u>Hilario</u> los distingue entre <u>los surcos</u> y les avienta una piedra con su honda. Cuando un <u>cuervo</u> vuela, los demás se van también gritando asustados. Pero a las <u>tuzas</u> ¿quién las ve? Son del color de la tierra. A veces uno cree que es un terrón. Pero luego el terrón se mueve, <u>se va corriendo</u>, y cuando <u>Hilario</u> levanta la <u>chispeta</u>, <u>la tuza</u> está en lo más hondo del <u>agujero</u>. Y las <u>tuzas</u> se lo tragan todo. <u>Los granos de la semilla</u>, la <u>milpa</u> chiquita y grande. Los jilotes y hasta las mazorcas. Dan guerra todo el año.³⁷ [El subrayado es mío]</p>	<p>Juan Tepano, Primera Vara, anda contento y dice versos y dichos viejos. Pedazos de pastorela. Luego da unos pasos de danza de sonajero. Y viendo que <u>Layo</u> apunta a un <u>cuervo</u> con su <u>escopeta</u>, le llama la atención. <u>Los cuervos</u> van volando por los <u>sembrados</u> al ras de <u>los surcos</u>. Graznan. Se paran y picotean <u>la tierra</u> como buscando algo. –A los <u>cuervos</u> no les tires, <u>Layo</u>. Nomás espántalos. Son cristianos como nosotros y no les hacen daño a las <u>milpas</u>. Nomás andan buscando y buscando entre <u>los surcos</u>. Buscan <u>los granos de maíz</u>. Como que se acuerdan de dónde los enterraron, pero luego se les olvida.³⁸ [El subrayado es mío].</p> <p>Si uno tiene fe en que pronto viene el temporal, vale la pena anticiparse y exponer <u>la semilla</u> al daño de <u>cuervos</u>, tililes y <u>tuzas</u> [...]. Voy a poner a todos los mozos a que espanten los <u>cuervos</u> y a que maten los tililes y <u>tuzas</u> con <u>escopeta</u>.³⁹ [El subrayado es mío]</p> <p>A <u>Layo</u> se le tuercen <u>los surcos</u> de la labor, se le trenzan unos con otros... Allá está <u>la tuza</u>, ¡tírale, pendejo...! A <u>Layo</u> se le cae <u>la escopeta</u> de las manos y se dispara ella sola. <u>La tuza se va corriendo</u> y se mete en su <u>agujero</u>, antes de meterse voltea y le enseña los dientes.⁴⁰ [El subrayado es mío]</p>

campo". Juan José Arreola, *Confabulario*, pp. 9 y 10. [Las cursivas son mías].

³⁷ Juan José Arreola, *Varia invención*, p. 42.

³⁸ Juan José Arreola, *La feria*, p. 63.

³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

Segundo párrafo	
<p><u>El agua que viene por el lado de las Peñas</u> es tormenta segura. La que viene por el lado de Santa Catarina, bien puede no pegar. La de <u>las Peñas</u> no falla. El cerro de <u>las Peñas</u> está parado contra el cielo. Y el viento retacha las nubes por detrás, al otro lado del cerro, hasta que las nubes se amontonan y aparecen de pronto sobre <u>las peñas</u>, como una bocanada negra, dando maromas y tronando, a vuelta y vuelta sobre el <u>pueblo</u>.⁴¹ [El subrayado es mío].</p> <p>—Y ora ¿qué te haces? —Pues le estoy dando a los <u>adobes</u>, mano, ni modo. Y esta sí que es una friega. Allí con don Tacho, arriba de la Rreja... en las faldas del cerro... —Bueno, pues yo creo que de todos modos vale más darle a los <u>adobes</u>. Allí cuando menos está el caramba lodo y no hay más que pegarle a dar. Mientras que las tuzas, esas hijas de la mañana hay días que no salen ni a mentadas. —Pos si quieres darte una caladita, larga a don Pancho y vente mañana para la Rreja. De allí se divisa <u>la adobera</u>... —Pero si no sé hacer <u>adobes</u>. —Pues te metes a la parigüela, que al cabo para cargar cualquiera sabe. O le das a la amasada, como quieras. —Bueno, mañana nos vimos, tempranito.⁴² [El subrayado es mío]</p>	<p>Veía el valle como lo vio la primera vez Fray Juan de Padilla, sólo por encima: ‘Pero yo, Señor lo veo por debajo. ¡Qué iniquidad, Dios mío, qué iniquidad! Un río de estulticia me ha entrado por las orejas, incesante como <u>las aguas que bajan de las Peñas</u> en las crecidas de julio y agosto. Aguas limpias que la gente ensucia con la basura de sus culpas... Pero desde aquí, desde arriba, qué <u>pueblo</u> tan bonito, dormido a la orilla de su valle redondo, <u>como una fábrica de adobes</u>, de tejas y ladrillos.⁴³ [El subrayado es mío]</p>

⁴¹ Juan José Arreola, *Varia invención*, pp. 47-48.

⁴² Juan José Arreola, “El cuervero”, pp. 45 y 46.

⁴³ Juan José Arreola, *La feria*, p. 14.

Tercer párrafo	
<p>—A ver <u>Tonino</u>, échate uno de a quinto, pero cárgale la mano que ya me anda. —Eipa Layo, ¿y luego yo aquí nomás viendo? —En vez de uno que sean dos, <u>Tonino</u>. ¿Quiúbole Patricio, pues qué pasó contigo? [...] —Oye, <u>Tonino</u>, esto no emborracha nada. Tráete otros dos, pero que no te tiemble la mano, vale. Échale del que raspa o mejor nos vamos con el Guayabo. —Aquí están, Layo, y son treinta de los seis <u>tepaches</u>.⁴⁴ [El subrayado es mío]</p>	<p>Hoy que estuve en el juzgado para ver cómo va el asunto de mis tierras, me enteré de un pleito que allí se ventila y que el juez de letras ha tomado como una chanza. Sucede que un arriero que traía unos burros de vacío ha sido demandado por don <u>Tonino</u> a causa de daños en propiedad ajena. Estamos en mayo, y uno de estos serviciales animalitos se echó bruscamente en pos de una hembra que se le fue corriendo, esquiva como todas. Y allí va el burro desbocado y loco tras ella. Corrieron como dos cuadras, y nada se les ocurrió mejor que meterse en la tienda. Durante la trifulca rompieron la olla del <u>tepache</u> y algunos otros enseres que don <u>Tonino</u> estima en dieciocho pesos. El arriero no los quiere pagar alegando que esos son ‘accidentes de la naturaleza [...]’⁴⁵. [El subrayado es mío]</p>
Cuarto párrafo	
<p>El niño de Hilario nació y se murió en la temporada de siembra. Cuando los cuervos van volando sobre los potreros y buscan entre los surcos <u>las milpitas</u> tiernas, que acaban de salir de la tierra y que brillan como <u>estrellitas verdes</u>.⁴⁶ [El subrayado es mío]</p>	<p>He optado por olvidarme de Tiachepa, por lo menos en mis apuntes. Y para consolarme, todos los días voy al Tacamo. <u>Las milpas</u> han brotado, y el campo, al atardecer, está lleno de <u>estrellitas verdes</u>.⁴⁷ [El subrayado es mío]</p>

⁴⁴ Juan José Arreola, “El cuervero”, pp. 44 y 45.

⁴⁵ Juan José Arreola, *La feria*, pp. 30 y 31.

⁴⁶ Juan José Arreola, “El cuervero”, p. 51.

⁴⁷ Juan José Arreola, *La feria*, p. 53.

Cuadro 2

"La vida privada"	La feria
<p>La presencia de Gilberto en nuestro pueblo, grata por todos conceptos, se debió sencillamente al hecho de que poco después de terminar su carrera de abogado, en forma sumamente brillante, las autoridades superiores le extendieron nombramiento de <u>Juez de Letras</u> para uno de los juzgados locales. Aunque esto ocurrió a principios del año pasado, no fue debidamente apreciado hasta el 16 de septiembre, fecha en que Gilberto tuvo a su cargo <u>el discurso</u> oficial en honor de nuestros <u>héroes</u>. Ese discurso ha sido la causa de todo. La idea de convidar lo a cenar surgió allí mismo, en la Plaza de Armas, en medio del entusiasmo popular que Gilberto desencadenó de modo tan admirable. Aquí, donde <u>las fiestas patrias no</u> eran ya sino un <u>pretexto</u> anual <u>para divertirse y alborotar a nombre de la Independencia y de sus héroes</u>. Esa <u>noche los cohetes, la algarabía y las campanas</u> parecían tener por primera vez un <u>sentido y eran la</u> apropiada y directa <u>continuación de las palabras de Gilberto</u>. <u>Los colores de nuestra enseña nacional parecían teñirse de nuevo en la sangre, en la fe y en la esperanza de todos</u>. Allí en la Plaza de Armas, fuimos esa noche efectivamente <u>los miembros de la gran familia mexicana y nos</u> sentíamos <u>alegres y conmovidos</u> como hermanos.⁴⁸ [El subrayado es mío]</p>	<p>—Aquí <u>las Fiestas Patrias no</u> son más que <u>pretexto para divertirse y alborotar en nombre de la Independencia y de sus héroes</u>. Ayer, día dieciséis, un modesto desfile por la mañana, y por la tarde... juegos de cucaña: palo ensebado, puerco ensebado y barril ensebado... El apogeo del sebo. Más tarde, bajo una lluvia que año con año desluzca estos días, hubo combate de flores: coches llenos de muchachas y coches llenos de muchachos se lanzaron unos a otros ramos enlodados de cempasúchiles y santamarías...</p> <p>—Bueno, pero hay que reconocer que la <u>noche del quince</u> fue inolvidable. La ceremonia del Grito no falla nunca, llueva o truene. Y esta vez, <u>el discurso</u> en loor de los <u>héroes</u> estuvo a cargo de Gilberto, el joven <u>juez de Letras</u> que se ha ganado las simpatías de todos. Esa <u>noche los cohetes, la algarabía y las campanas</u> tuvieron <u>sentido</u>, porque <u>eran</u> como la justa <u>continuación de las palabras de Gilberto</u>. <u>Los colores de nuestra Enseña Nacional parecían teñirse de nuevo en la sangre</u> entusiasmada, <u>en la fe y en la esperanza de todos</u>. Allí en la Plaza de Armas fuimos efectivamente <u>los miembros de la gran familia mexicana, y nos</u> sentimos <u>alegres y conmovidos</u> bajo la lluvia pertinaz.⁴⁹ [El subrayado es mío]</p>

⁴⁸ Juan José Arreola, *Varia invención*, p. 54.

⁴⁹ Juan José Arreola, *La feria*, p. 130.

Cuadro 3

"Monólogo del insumiso"	<i>La feria</i>
<p>Poseí a la huérfana la noche misma en que <u>velábamos a su padre</u> a la luz parpadeante de los cirios. (¡Oh, si pudiera decir esto mismo con otras palabras!).⁵⁰ [El subrayado es mío]</p>	<p>No me gustan los hombres, no me gustan las mujeres, me gustan las mujeres, me gustan los hombres, ya nunca lo vuelvo a hacer, yo tuve perritos, yo ardí en lujuria por los que tienen miembro de burro y flujo seminal de garañones, no quise que naciera, yo le apreté el pescucito, yo me quedé con lo de la viuda, yo me quedé con la viuda, <u>poseí a la huérfana la noche misma en que velábamos a su padre</u>, éramos compadres y cambiamos de comadre, no visito a los enfermos, no doy caridad, los pobres son unos holgazanes y unos sinvergüenzos, yo cobro por los certificados de defunción, para que no haya lío [...]"⁵¹. [El subrayado es mío]</p>

Cuadro 4

"De memoria y olvido"	<i>La feria</i>
<p>Zapotlán. Es un <u>valle redondo</u> de maíz, un circo de montañas sin más adorno que su buen temperamento, un cielo azul y <u>una laguna que viene y se va como un delgado sueño</u>.⁵² [El subrayado es mío]</p>	<p>Pero desde aquí, desde arriba, qué pueblo tan bonito, dormido a la orilla de su <u>valle redondo</u>, como una fábrica de adobes, de tejas y ladrillos"⁵³. [El subrayado es mío]</p> <p><u>Zapotlán</u>, tierra extendida y <u>redonda</u>, limitada, por el suave declive de los montes, que sube por laderas y barrancos a perderse donde empieza el apogeo de los pinos. Tierra donde hay <u>una laguna soñada</u> que se disipa en la aurora. <u>Una laguna</u> infantil como un recuerdo <u>que aparece y se pierde</u>, llevándose sus juncos y sus verdes riberas [...]"⁵⁴. [El subrayado es mío]</p>

⁵⁰ Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 52.

⁵¹ Juan José Arreola, *La feria*, p. 84.

⁵² Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 7.

⁵³ Juan José Arreola, *La feria*, p. 14.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 57 y 58.

Cuadro 5

"Homenaje a Otto Weininger"	<i>La feria</i>
<p>Al rayo del sol, la sarna es insoportable. Me quedaré aquí en la sombra, al pie de este muro que amenaza derrumbarse. Como a buen romántico, la vida se me fue detrás de una perra. La seguí con celo entrañable. A ella, la que tejió laberintos que no llevaron a ninguna parte. Ni siquiera al callejón sin salida donde soñaba atraparla. Todavía hoy, con la nariz carcomida, reconstruí uno de esos itinerarios absurdos en los que ella iba dejando, aquí y allá, sus perfumadas tarjetas de visita. No he vuelto a verla. Estoy casi ciego por la pitaña. Pero de vez en cuando vienen los malintencionados a decirme que en este o en aquel arrabal anda volcando embelesada los tachos de basura, pegándose con perros grandes, desproporcionados. Siento entonces la ilusión de una rabia y quiero morder al primero que pase y entregarme a las brigadas sanitarias o arrojarme en mitad de la calle a cualquier fuerza aplastante. (Algunas noches, por cumplir, ladro a la luna). Y me quedo siempre aquí, roñoso. Con mi lomo de lija. Al pie de este muro cuya frescura socavo lentamente. Rascándome, rascándome[...]⁵⁵.</p>	<p>Por el rumbo del Panteón se cayeron algunas bardas viejas el día del temblor. Al pasar, alguien oyó bajo un montón de adobes unos lastimeros quejidos. Se puso a remover los escombros y halló el cadáver de un perro sarnoso, que ha sido en realidad la única víctima registrada del terremoto. Cosa curiosa, resultó que muchas otras gentes de por allí lo conocían, y le tenían cierto cariño porque estaba casi ciego y no se movía de su lugar, esperando la muerte al pie de la barda, donde había hecho un socavón, rascándose la sarna [...]⁵⁶.</p>

⁵⁵ Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 61.

⁵⁶ Juan José Arreola, *La feria*, p. 90.

Cuadro 6

<i>La feria</i>	"Tres días y un cenicero"
<p>"La cosa viene de lejos. Desde que los de <u>la Santa Inquisición</u> se llevaron de aquí a don <u>Francisco de Sayavedra</u>, porque <u>puso su iglesia aparte</u> en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques". [El subrayado es mío]⁵⁷</p>	<p>"[...] Por ejemplo: Marcel Bataillon me descubrió mediante Antonio Alatorre, la existencia de <u>Francisco de Sayavedra</u>, <u>el fraile aquel que mencioné en <i>La feria</i></u>, <u>el que puso su iglesia de Zapotlán aparte</u>. <u>La Santa Inquisición</u>, que tenía por todas partes orejas y pesquisidores, mandó por él. <u>Sayavedra</u> fue capturado y conducido a México". [El subrayado es mío]⁵⁸</p>

Cuadro 7

<i>La feria</i>	"Tres días y un cenicero"
<p>—Alivia, ¡madre! Este hombre no sabe lo que dice. En todo caso aliviaba, porque el chicalote se está acabando en Zapotlán, como el <u>tule</u> de la <u>laguna</u>... Vayan a ver: ¿dónde está el <u>tule</u>? ¿Dónde está el chicalote? Y es que el año pasado, del hambre que teníamos, no dejamos nada para semilla [...]"⁵⁹. [El subrayado es mío]</p>	<p>Ahora cielo y abismo están aquí. Debajo de la cama. Abiertos en las entrañas de mi diosa madre última <i>Tellus</i> última Tule, arrojados en <u>tule</u>. <u>Tule</u> fragante de humedad y poroso. Papiro local [...]. Aquí entre mazorcas y blandos juncos de <u>tule</u> [...]. Ahora sólo sabemos del hallazgo los que estábamos presentes. Dos Patos, el padre y el hijo. Y yo. ¡Dios mío! También se dio cuenta el <u>lagunero</u> que cortaba <u>tules</u> en su parcela... preciso lugar de los hechos"⁶⁰. [El subrayado es mío]</p>

⁵⁷ Juan José Arreola, *La feria*, p. 7.

⁵⁸ Juan José Arreola, "Tres días y un cenicero", en *Palindroma*, p. 20.

⁵⁹ Juan José Arreola, *La feria*, p. 13.

⁶⁰ Juan José Arreola, "Tres días y un cenicero", en *Palindroma*, pp. 10-12.

Cuadro 8

<i>La feria</i>	"Tres días y un cenicero"
<p>–Aquel vale Leónides caminaba aprisa, trotando de lado como coyote. Y sabía ver desde lejos. A veces, cuando uno de los luceros nos prestaba la chispeta, <u>salíamos a buscar güilotas</u>. Yo iba pelando los ojos sin ver nada, cuando aquél me decía: "¡Órale coyón, no hagas ruido, que ese mezquite está cargado de güilotas". Yo me quedaba parado y aquél se arrastraba hasta cerca del mezquite y se nimbaba dos o tres <u>de un tiro</u>. Nos las comíamos asadas, y cuando no había güilotas, les tirábamos a los zanates de pecho amarillo. Nomás que aquel vale nunca me dejaba tirar⁶¹. [El subrayado es mío]</p>	<p>Y fuimos a las <u>güilotas</u> cuando cayeran a beber, ya casi para ponerse el sol... Fuimos y <u>hubo a qué tirarle</u>. Matamos dos patos golondrinos, cuatro agachonas y algún tildío, güilotas no se paró una sola. A los zopilottos no les dimos: "No les tiren, no gasten el parque, vuelan tan rápido y tan alto y no saben a pichón... Ni a las gallinas del agua, porque saben a lodo ... no se les quita el olor ni con rabos de cebolla"⁶². [El subrayado es mío]</p>

Cuadro 9

<i>La feria</i>	"Tres días y un cenicero"
<p>Él me dio <u>la relación, yo escarbé y me quedé con todo</u>⁶³. [El subrayado es mío]</p>	<p>"Sí es un santo. Lo echaron al agua los cristeros... Usted y yo somos de la edad ¿se acuerda del Padre Ubiarco?" "¿El que fusilaron?" "Ese mero. Una sobrina nos dio <u>la relación y lo llamamos</u>". Ni modo, él me dio pie para la mentira y me seguí de frente. "Bendito sea Dios", dijo el lagunero y se persignó⁶⁴. [El subrayado es mío]</p>

⁶¹ Juan José Arreola, *La feria*, p. 169.

⁶² Juan José Arreola, "Tres días y un cenicero", en *Palindroma*, pp. 12-13.

⁶³ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁴ Juan José Arreola, "Tres días y un cenicero", en *Palindroma*, p. 15.

Referencias

Arreola, Juan José, *Bestiario*, México, Joaquín Mortiz, 2002.

———, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 2002.

———, *Confabulario*, presentación de Antonio Alatorre, *Voz Viva de México*, Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, México.

———, *Inventario*, México, Diana/Conaculta, 2002.

———, *La feria*, México, Joaquín Mortiz, 2002.

———, "Tres días y un cenicero", en *Palindroma*, México, Joaquín Mortiz, 1971.

———, *Varia invención*, México, Joaquín Mortiz, 1998.

Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1995.

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño/Secretaría de Educación Pública, 1986. (Lecturas Mexicanas, 3)

Del Paso, Fernando, *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

García Meza, Norma Esther, *La garza morena y la Venus de Zapotlán. Memoria literaria y artística en "Tres días y un cenicero"*, México, Universidad Veracruzana, 2012.

González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Gutiérrez Vega, Hugo, "Arreola, La feria, los abajeños y los alteños (I)", *Bazar de asombros*, No. 369, *La Jornada Semanal*, 31 de marzo, 2002, en <<http://www.jornada.unam.mx/2002/03/31/sem-bazar.html>> [fecha de consulta: 15/03/2015].

Martínez, José Luis y Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo xx*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Munguía Zatarain, Martha Elena, *Humor, parodia, ironía. Juan José Arreola*, Madrid, Ediciones del Orto, Universidad de Minnesota, 2006.

Poot, Sara, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, México, Universidad de Guadalajara, 1992.

———, "Juan José Arreola y la armonía de los conjuntos", en Pablo Brescia y Evelia Romano (coordinadores), *El ojo en caleidoscopio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 249-280. (Serie El Estudio)

Otras fuentes

Diccionario de americanismos, en <<http://lema.rae.es/damer/>> [fecha de consulta: 02/06/2018].

Diccionario de la lengua española, en <<http://dle.rae.es/?id=WBaq6bU>> [fecha de consulta: 12/06/2018].

Arreola y la mala lectura

FELIPE VÁZQUEZ | POETA, ENSAYISTA Y EDITOR

Resumen

La obra de Juan José Arreola y la crítica sobre ésta abunda en errores bibliográficos y de interpretación. Este ensayo investiga las fuentes bibliográficas que permiten subsanar los errores y señala los márgenes interpretativos de algunos textos de Arreola.

Abstract

The work of Juan José Arreola and the criticism about it abound in bibliographical and interpretation errors. This essay is a research about the bibliographical sources that correct those mistakes, and it points out the limits of interpretation in some texts written by Arreola.

Palabras clave: interpretación, bibliografía, lectura, hipertexto, hipotexto.

Key words: interpretation, bibliography, reading, hypertext, hypotext.

Para citar este artículo: Vázquez, Felipe, "Arreola y la mala lectura", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 51-66.

Yurkievich

Al frecuentar textos de crítica literaria, he tenido a veces la impresión de que el crítico interpreta a partir de una lectura equivocada. Lo mismo me sucede cuando reviso algún pasaje de mis ensayos: me asalta la incertidumbre y me pregunto si he leído bien el texto que ha sido objeto de mi crítica. Entonces releo el texto que he analizado y casi siempre descubro que

mi interpretación es limitada pero, quiero suponer, no equivocada respecto del sentido del texto.

Cuando un gran crítico hace una lectura diferente de la mía, me conduce a suponer que soy un discípulo involuntario de la mala lectura. Así me ha sucedido al leer un pasaje del prólogo de Saúl Yurkievich a las *Obras* de Arreola. Sin embargo, al releer el poema de Arreola y el texto del crítico argentino he concluido que éste realiza una lectura más errónea que imaginativa. En un pasaje donde analiza el carácter ominoso de la mujer en algunos textos arreolinos, cita varios ejemplos del personaje femenino que –dentro de las relaciones del amor-pasión– aniquila de diversos modos al hombre y, hacia el final de esa escala descendente, escribe:

O se rebaja aún más al convertirse en eunuco blandengue y servil. En "Epitalamio" (*Bestiario*), la pesadilla de la castración se consume. La amazona asalta a los varones, los viola y luego les secciona el falo: "Como un leñador que [...] siega de un tajo el tallo de la joven palmera". Convertido en esclavo doméstico, el castrado asiste a los embates eróticos de su mujer con otros amantes. Ellos, los potentes, se pueden dar el lujo incluso de desdeñarla. Por las mañanas, el eunuco cornudo descubre las trazas de los excesos a los que se libra su amada, y le toca el peor papel, el más humillante: volver a poner en orden la alcoba, asear la escena de esos amoríos que le están definitivamente vedados.¹

¹ Saúl Yurkievich, "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa", en Juan José Arreola, *Obras*, pp. 7-43.

Citaré ahora el poema en prosa "Epitalamio", publicado en el *Confabulario* de 1952², y establecido de manera definitiva en el *Bestiario* de 1972³:

La amada y el amado dejaron la habitación hecha un asco, toda llena de residuos amorosos. Adornos y pétalos marchitos, restos de vino y esencias derramadas. Sobre el lecho revuelto, encima de la profunda alteración de las almohadas, como una nube de moscas flotan palabras más densas y cargadas que el aloe y el incienso. El aire está lleno de te adoro y de paloma mía.

Mientras aseó y pongo en orden la alcoba, la brisa matinal orea con su lengua ligera pesadas masas de caramelo. Sin darme cuenta he puesto el pie sobre la rosa en botón que ella llevaba entre sus pechos. Doncella melindrosa, me parece que la oigo cómo pide mimos y caricias, desfalleciente de amor. Pero ya vendrán otros días en que se quedará sola en el nido, mientras su amado va a buscar la novedad de otros aleros.

Lo conozco. Me asaltó no hace mucho en el bosque, y sin hacer frases ni rodeos me arrojó al suelo y me hizo suya. Como un leñador divertido que pasa cantando una canción obscena y siega de un tajo el tallo de la joven palmera.⁴

Si he leído bien, el yo lírico es la mucama, la joven que asear las habitaciones; "la amada" es la patrona o la dueña de la casa; y "el amado" es el galán apasionado que, a su vez, violó a la mucama en el bosque. Advertimos en el relato de la joven doméstica cierto des-

² Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 84.

³ Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 77.

⁴ Juan José Arreola, *Obras*, p. 406.

precio por la doncella melindrosa y exigente en sus requerimientos amorosos, pues sabe que el amado la abandonará para ir en busca de otra mujer (“va a buscar la novedad de otros aleros”): conoce los hábitos sexuales de ese hombre que se comporta “como un leñador divertido que pasa cantando una canción obscena y siega de un tajo el tallo de la joven palmera”; es decir, el amado es un donjuán que asalta o seduce a las mujeres.

¿De dónde sacó Yurkievich al “eunuco blandengue” y a la “la amazona” que “asalta a los varones, los viola y luego les secciona el falo: *Como un leñador que [...] siega de un tajo el tallo de la joven palmera*”? ¿Dónde está “el eunuco cornudo” que “asiste a los embates eróticos de su mujer con otros amantes” y, humillado, pone “en orden la alcoba”? Creo que Yurkievich confunde a un donjuán con una amazona y a una mucama violada con un eunuco. El símil del leñador se refiere al amado que con violencia despoja de la virginidad a las mujeres jóvenes, y no a una amazona que asalta a los hombres para violarlos y cortarles el miembro viril.

Uno comprende el entusiasmo del crítico cuando habla de algo que le hubiera gustado leer en un texto. El entrañable y casi olvidado Luis Leal, por ejemplo, al comentar el cuento “De balística” y celebrar el conocimiento del autor “acerca de las antiguas máquinas de guerra”, agrega: “Sólo sentimos que Arreola no haya mencionado el famoso trabuco que Cortés mandó construir durante la Conquista, trabuco que disparaba en dirección opuesta a la que se apuntaba.”⁵

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 132.

Leal se refiere a la construcción de una de las últimas catapultas en la historia;⁶ por ello no desdeña que el profesor español del cuento arreolino, al explicar las absurdas y aparatosas máquinas de guerra latinas, comentara a modo de apostilla que los estrategias continuaron fabricando armas abstrusas, más aptas para la guerra de nervios que para la guerra efectiva, como el trabuco de Cortés —e incluso, contagiados por el entusiasmo de Luis Leal, podríamos agregar las máquinas ininteligibles que Da Vinci imaginó para el asedio o la defensa de una ciudad—. Este tipo de comentarios al margen son nítidos. En el caso de Yurkievich, sin embargo, tendemos a suponer que su entusiasmo hermenéutico merece menos una acotación filológica que una sesión psicoanalítica. En una entrevista, Arreola mostró impaciencia por el prólogo de Yurkievich, ¿habrá sido por la forma extraña en que el crítico argentino leyó los textos?

Rulfo y Willa Cather

Es difícil concebir que un autor haga una mala lectura que incluye un texto propio. Al menos así se deduce cuando uno lee un pasaje de *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, de Preciado Zacarías, donde Arreola afirma:

⁶ El trabuco es una catapulta (fundíbulo) que los españoles levantaron en Tlatelolco para apedrear a los tenochcas atrincherados: “En seguida le dan vueltas, dan vueltas en espiral, y dejan enhiesto luego el maderamiento de aquella máquina de palo que tiene forma de honda. Pero no cayó la piedra sobre los naturales [mexicas] sino que pasó a caer tras ellos [los españoles].” Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos*, p. 118.

Willa Cather es una novelista americana que escribió un texto idéntico al "Pablo" de *Confabulario*. El personaje es también un empleado que se suicida por los mismos cuestionamientos teológicos. ¡Increíble! Rulfo me enseñó el cuento de Willa publicado en *Cuadernos Americanos* y me dijo: "¿Qué pasó, maestro?! ¿Te lo fusilaste?" No era verdad, mi "Pablo" es obra personal.⁷

Pareciera que Arreola se confabula, es intertextual y escribe un palimpsesto incluso cuando no lee una obra —no dice que no la hubiese leído pero se deduce por contexto—. Además no hay ninguna referencia adicional a ese supuesto plagio, ninguna aclaración sobre las semejanzas y diferencias entre ambos cuentos ni un matiz sobre la "acusación" de Juan Rulfo. He llegado a pensar que Arreola nunca dijo esas palabras y que, en realidad, fueron transcritas de manera equivocada, pues hay que tomar en cuenta que Preciado Zacarías anotaba a vuela pluma.

Arreola se refiere al cuento "Paul's Case" ("El caso de Paul") de la estadounidense Willa Cather, publicado en *The Troll Garden (El jardín del troll, 1905)* y luego, en una versión corregida, en *Youth and the Bright Medusa (Juventud y la radiante Medusa, 1920)*. Por otra parte, "Pablo" de Juan José fue publicado originalmente en *Cuadernos Americanos* en 1947⁸, con mínimas correcciones apareció en el libro *Varia invención* en 1949⁹, luego, con más de medio centenar

de correcciones de léxico y la borratura de algunas líneas reiterativas, se publicó en la edición conjunta de *Confabulario y Varia invención* en 1955¹⁰, y años más tarde quedó establecido en el *Confabulario* de 1971¹¹. La versión definitiva del cuento no afecta la estructura ni el sentido original, las correcciones se limitaron a pulir el texto: precisión de palabras y eliminación de frases redundantes.

He rastreado los índices de *Cuadernos Americanos* y no he hallado el cuento de Cather —espero no haber cometido alguna distracción—, esto me induce a pensar que Preciado Zacarías transcribió erróneamente las palabras de Arreola. Supongo entonces que, cuando se publicó "Pablo" en *Cuadernos Americanos*, Rulfo le dijo que se había "fusilado" el cuento de Cather, pues era fama que el autor de *Pedro Páramo* leía mucha literatura norteamericana y sin duda la obra de Cather le era conocida. El supuesto juicio de Rulfo se explica sólo si consideramos que era dado a hacer bromas a sus amigos y a sus críticos, a quienes daba versiones muy diferentes de lo que sucedía en la realidad.¹²

Sin embargo, quiero resaltar dos expresiones que me parecen inverosímiles en boca del notable lector que era Arreola: "un texto

⁷ Vicente Preciado Zacarías, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, pp. 359-360.

⁸ Juan José Arreola, *Cuadernos Americanos*, pp. 239-248.

⁹ Juan José Arreola, *Varia invención*, pp. 80-95.

¹⁰ Juan José Arreola, *Confabulario y Varia invención*, pp. 183-195.

¹¹ Juan José Arreola, *Confabulario*, pp. 105-116.

¹² Antonio Alatorre escribe: "Juan tuvo siempre el hábito de la mentira. Empleo la palabra *mentira* sin ninguna carga moral, en el sentido desnudamente objetivo de 'falta de verdad'. Juan rodeó su persona y su obra de toda clase de mentiras, o digamos ocultaciones, ficciones, inventos, medias verdades, silencio. Más aún: de ese modo *hizo* su persona." "La persona de Juan Rulfo", pp. 231 y 232.

idéntico” y “cuestionamientos teológicos”. Quien haya leído “El caso de Paul” verá que no es idéntico al “Pablo” de Arreola, y que en el cuento de Cather¹³ no se aborda ningún “cuestionamiento teológico”. Las semejanzas son las siguientes:

- a) el nombre del protagonista es el mismo, además aparece en el título;
- b) son empleados: Paul es ayudante contable en una empresa y Pablo es el cajero principal del Banco Central;
- c) son huérfanos de madre;
- d) se suicidan: Paul se arroja al paso del tren cuando se le agota el dinero que ha robado a la empresa y se entera de que su padre ha ido a buscarlo; y Pablo muere en su cuarto “de modo cualquiera, como un ínfimo suicida” para evitar “la desintegración universal”¹⁴, y
- e) los protagonistas de ambos cuentos pueden ser analizados como casos clínicos —en el cuento de Cather es evidente desde el título—, sin embargo, todos los protagonistas y antagonistas de la literatura pueden ser analizados de esta manera.

En rigor sólo dos cosas son idénticas: el nombre del protagonista y el hecho de que son huérfanos de madre. Las diferencias son mayores:

- a) “Pablo” se desarrolla a partir de ideas teológicas, es pura teoficción: el protagonista es la encarnación de una teofanía; en

“El caso de Paul” no hay ninguna referencia a la teología, se escenifican, por un lado, los ideales estéticos y de refinamiento social de un joven de clase media baja estadounidense y, por otro, su desencuentro con una realidad pobre, áspera y marchita: la realización de su ideal le conduce a una irrealidad que lo lleva a decidirse por el suicidio.

- b) Antes de ser empleado y ladrón, Paul es un joven estudiante caracterizado por su desorden y su desprecio por los demás; Pablo es un hombre maduro, metódico y con grandes responsabilidades en un banco.
- c) Los motivos del suicidio son moralmente opuestos y opuesto es el carácter de los personajes. Paul es sensualista, mendaz (“acostumbraba a mentir: le parecía indispensable para superar las contrariedades”¹⁵), desafía la moral normativa que rige a la sociedad que le ha tocado vivir y es quizá un psicópata social (“era propio de él no sentir remordimientos”¹⁶). Pablo es místico, siente la condición sagrada de todos los seres del universo y se sacrifica para salvarlos. Paul es fatuo, desprecia a todos y detesta su mundo (“en el mundo de Paul, lo natural casi siempre adoptaba el disfraz de lo feo; tal vez por eso, a él le parecía necesario que la belleza tuviera cierta dosis de artificiosidad”¹⁷). Pablo percibe la belleza infinita del universo y experimenta un amor compasivo por todos los seres porque se siente habitado por la divinidad.

¹³ Willa Cather, “El caso de Paul”, en *Los libros de cuentos*, pp. 231-256.

¹⁴ Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 116.

¹⁵ Willa Cather, “El caso Paul”, p. 231.

¹⁶ *Ibid.*, p. 252.

¹⁷ *Ibid.*, p. 242.

- d) El prototipo de Paul es el de un joven que se rebela contra una sociedad y sucumbe ante la realidad feroz de un sistema sin escapatoria; el prototipo de Pablo es el santo o mártir que —a partir de una revelación como la de Saulo de Tarso en el camino de Damasco en la tradición crística— intenta salvar a la humanidad.
- e) Aunque se analicen como casos clínicos, ambos son también muy diferentes. Paul padece, según algunos críticos, un trastorno narcisista de la personalidad, otros incluso han querido ver un autorretrato indirecto de la homosexualidad de la autora. Por su parte, Pablo podría padecer el síndrome de Jerusalén, pues se siente el hombre elegido por su dios para recuperarse a sí mismo como dios; sin embargo sería más justo derivar el cuento de las ideas de Plotino y de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos; y aún más: Pablo es una forma de Aleph según la formulación de Borges¹⁸, pero un Aleph encarnado y consciente de sí, baste citar el siguiente pasaje: “Vivió su vida día por día y minuto a minuto. Llegó a la infancia y a la puericia. Siguió adelante, más allá de su nacimiento, y conoció la vida de sus padres y la de sus antepasados, hasta la última raíz de su genealogía, donde volvió a encontrar su espíritu señoreado por la unidad. [...] Podría recordar el detalle más insignificante de la vida de cada hombre, encerrar el universo en una frase, ver con sus propios ojos las cosas más distantes en el

tiempo y en el espacio”¹⁹. A Pablo se le impone encarnar en Aleph pero se aniquila como Aleph cuando descubre que su realización implica la desaparición de los hombres y del mundo. Seguidor de la literatura de Borges desde principios de 1940, Arreola cuenta que había leído “El Aleph” en la revista *Sur*, publicado en el número de septiembre de 1945.²⁰

Por otro lado, la coincidencia de nombres en el título no es indicio de plagio, pues Arreola puso en práctica una irónica estrategia de ocultamiento consistente en emplear el título del hipotexto para su hipertexto; lo hizo en “Un pacto con el diablo” (film de William Dieterle), en “El lay de Aristóteles” (atribuido a Henri d’Andeli y últimamente a Henri d’Valenciennes), en “El himen en México” (Francisco A. Flores), en *La hora de todos* (Francisco de Quevedo) y en “Calenda maya”, primer verso del poema “Kalenda maia / ni fueills de faia / ni chans d’auzell ni flors de glaia” del poeta provenzal Raimbaut de Vaqueiras²¹, por ejemplo. Con esto quiero decir que Arreola nunca ocultó las fuentes que dieron origen a sus textos y siempre refirió el nombre de las obras y los autores que lo habían inspirado; por lo tanto, cabe creer que no había leído el cuento de Willa Cather antes de que escribiera “Pablo” y que

¹⁹ Juan José Arreola, *Confabulario total*, pp. 112 y 113.

²⁰ Arreola cuenta que leyó “El Aleph” de Borges “hace unos cuarenta y dos años en la revista *Sur*. Se publicó primero ahí y luego uno o dos años después aparece en libro”. Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, p. 53.

²¹ Martín de Riquer, *Los trovadores: historia literaria y textos*, p. 836.

¹⁸ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, pp. 617-627.

los precarios puntos de coincidencia entre ambos cuentos son obra sólo del azar.

Debido a las coincidencias tangenciales entre ambos cuentos, no resulta extraño que Rulfo hiciera la broma de que Arreola hubiera plagiado el cuento de Cather, porque la amistad entre los escritores no está reñida con la malicia, pero resulta anómalo que Arreola hubiera sostenido que los cuentos eran idénticos.

Carlos Pellicer

El epígrafe de *Confabulario* ha llevado al equívoco bibliográfico a muchos críticos de Arreola. Me limitaré a dar seguimiento a la historia del texto, pues sería fatigoso citar esas no pocas distracciones. Como he abordado en varios ensayos este tema, en las líneas que siguen reuniré los varios datos y haré la síntesis de una historia que participa de la varia invención.

El epígrafe dice a la letra: "...mudo espío, / mientras alguien voraz a mí me observa. / Carlos Pellicer". Esta cita sugiere una poética: cada trama de los textos arreolinos—donde está incluido el lector— es un juego de relaciones donde los protagonistas interactúan de modo desapacible, a veces hasta el límite del aniquilamiento. Es raro que un autor descubra un epígrafe preciso para señalar un aspecto central de su propuesta literaria, y menos un epígrafe que potencie las posibilidades interpretativas. Debido a esto algunos escritores inventan un epígrafe y a un autor para sugerir una dimensión no evidente en su propio texto. Arreola adoptó una vía intermedia: parafraseó dos versos de Pellicer.

En *El último juglar*—la biografía que escribe su hijo Orso—, Arreola afirma que un día después de haber conocido a Pellicer, hacia mediados de 1950, éste lo citó para pedirle lo que luego sería un trabajo de edición:

me puso en las manos un montón de versos escritos en cuadernos y libretas escolares. Sin más ni más me entregó todos los manuscritos de su libro *Práctica de vuelo*, para que, según él, yo los ordenara y los pusiera en limpio. [...] Al día siguiente, me puse a ordenarlos y a pasarlos a máquina, con tanta habilidad y pulcritud que quedó un original precioso de su libro *Práctica de vuelo*.²²

El poemario de Pellicer se publicará hasta 1956 pero la tarea de mecanografiar seis o siete docenas de sonetos fue decisiva no como influencia sino como dadora de motivos literarios. Baste decir que, además del epígrafe para *Confabulario*, en *Práctica de vuelo* se hallan los versos que dieron origen a la fábula "El prodigioso miligramo", título que proviene del primero de los "Sonetos fraternales": "y las hormigas de tu luz raseras / moverán prodigiosos miligramos"²³; asimismo, su poema en prosa "La noticia" ostenta un epígrafe que proviene del primero de los "Sonetos dolorosos": "Yo acariciaba las estatuas rotas..."²⁴. El gesto de simpatía inmediata que tuvo Pellicer con Arreola ha sido una de las fortunas de la literatura mexicana.²⁵

²² Juan José Arreola, *Práctica de vuelo*, p. 304.

²³ *Ibid*, p.67.

²⁴ *Ibid*, p.107.

²⁵ Respecto de los textos de Arreola, "El prodigioso miligramo" apareció en *Confabulario* de 1952; y "La

Ese mismo año, el entusiasta Arreola inaugura —en compañía de Ernesto Mejía Sánchez, Enrique González Casanova y Jorge Hernández Campos— la editorial Los Presentes e invita al poeta tabasqueño a integrarse a su catálogo. Hacia los últimos días de noviembre de 1950 se publica la *plaque* titulada *Sonetos*, conjunto de ocho poemas que pertenecerán a *Práctica de vuelo*.²⁶

Regresemos a la historia del epígrafe. El poema “Nocturno” se compone de once sonetos numerados y fue publicado por vez primera en *México en la Cultura*, a fines de septiembre de 1950. Citaré el tercer soneto —del que Arreola tomó los versos— en cuyo primer cuarteto se lee:

Entre la selva enorme de la hierba
la hormiga y una gota de rocío
—todo el cielo y la tierra— mudo espío
y alguien inmóvil y voraz me observa).²⁷

El tercer soneto del “Nocturno” pasó a *Práctica de vuelo* casi idéntico: Pellicer modificó dos versos: el sexto (“a esta gota de cielo? ¿A qué albedrío” por “a esa gota de cielo? ¿A qué albedrío”) y el decimoprimer (“perdió el rumbo y el mínimo aposento” por “perdió el campo y el mínimo aposento”), pero

noticia” en *Confabulario* de 1966, aunque al final quedó establecida en *Bestiario* de 1972.

²⁶ En *Práctica de vuelo*, seis poemas aparecerán en el apartado “Sonetos dolorosos”, uno en “Otros sonetos” y otro en “Sonetos postreros”.

²⁷ Las referencias bibliográficas de este “Nocturno” incluidas en *Obras* de Pellicer y en el *Diccionario de escritores mexicanos* tienen datos equivocados (Aurora Ocampo, p. 400); la ficha en *Obras* data la publicación de este poema diez años más tarde (Carlos Pellicer, *Obras*, p. 919).

el primer cuarteto quedó inalterado²⁸. A partir de aquí, el soneto se ha mantenido idéntico en todas las ediciones siguientes²⁹. Es decir, en ningún lado de las obras de Pellicer está la variante versual que aparece como epígrafe en el *Confabulario*; sin embargo, los investigadores ni siquiera hicieron un señalamiento sobre la falta de coincidencia entre los versos del poeta tabasqueño y el epígrafe del poeta zapotlense.

Arreola desveló ese misterio a Preciado Zacarías. En *Apuntes de Arreola en Zapotlán* cita el referido cuarteto del “Nocturno” y comenta: “Hice una variación a estos dos últimos versos que tomé como epígrafe para *Confabulario*. Pellicer aceptó de buen grado.”³⁰ Si Arreola no hubiera mejorado el verso, Pellicer no habría aceptado la variación.³¹ La amistad y la complicidad literaria perduraron varias décadas para mayor perplejidad de sus lectores, quienes siempre hemos coincidido en que *Confabulario* tiene un epígrafe perfecto.

Quiero hacer una última observación respecto de un testimonio que se presta a equívocos. Sobre la variación del verso referido, Orso Arreola anota en *El último juglar* una versión distinta:

Cuando publiqué *Confabulario*, desde la primera edición puse el epígrafe de Carlos: “mudo espío, / mientras alguien voraz a mí me obser-

²⁸ Carlos Pellicer, “Nocturno”, *México en la Cultura*, p. 55.

²⁹ Carlos Pellicer, *Material poético*, p. 504. *Obras. Poesía*, pp. 416-417.

³⁰ Juan José Arreola, *Confabulario*, pp. 50 y 51.

³¹ En ese mismo libro, Arreola comenta que corrigió algunos versos de Pellicer y cita los poemas.

va". Me encantó ese verso de Carlos, pero más adelante descubrí que le hizo variantes, y un día le reclamé: "Oye, Carlos, ya me dejaste sin epígrafe mi libro, ¿por qué no me consultaste antes de modificar ese verso?"³²

A semejanza del caso Willa Cather, me parece imposible que Arreola haya suscrito este pasaje. Primero porque sabía que Pelliger, desde la publicación primera del soneto, nunca había modificado ese verso. Y segundo, jamás le habría reclamado de esa manera al autor de *Hora de junio*, porque ¿desde cuándo un poeta debe pedir permiso a sus lectores para reescribir sus propios poemas? En las "Palabras liminares" de *El último jugador*, Orso escribe de manera conmovedora que "toda memoria es un laberinto, y yo me perdí en la memoria y el olvido de mi padre", y líneas adelante: "reconozco que he puesto pensamientos y palabras en la boca de mi padre que él jamás ha pronunciado, pero que leí en su manera de ser y de vivir"³³. Más allá de considerar que toda reconstrucción del pasado es una invención, pienso que los hijos siempre descubrimos el mapa del laberinto y, aunque hay detalles y claroscuros cuya clave se nos escapa, esto sin embargo es irrelevante a la hora de hallar la salida. En este caso, Orso se perdió en el olvido de su padre para hallar la salida de ese intrincado "dédalo de espejos"³⁴.

³² Juan José Arreola, *Confabulario*, pp. 302 y 303.

³³ Orso Arreola, *El último jugador: Memorias de Juan José Arreola*, pp. 13-14.

³⁴ Tomo el verso del poema "Dédalo" de Torres Bodet, en *Obras escogidas*, p. 29.

Marcel Marceau

Nunca un libro inicia ni acaba en sí mismo. Lo que convencionalmente llamamos libro no puede ser leído sólo dentro del circuito verbal que se abre y se cierra sobre sí. Además de ser una maquinaria productora de lecturas, una máquina que puede incluso generar máquinas lectoras, un libro está afuera, es un afuera textual. Deviene hipertexto dentro de un Hipertexto. Semeja un nodo en una red escritural de varias dimensiones; una red que en cierto punto del espacio se anuda *libro* y que, al anudarse, se despliega más allá de ese libro. No entraré en las consideraciones que podrían deducirse de este hecho; sólo quiero referir, a propósito de Juan José Arreola, esa región del afuera que se llama bibliografía de una obra.

Quienes abordan la obra arreolina y consultan las bibliografías se encuentran con dos cosas: no están actualizadas y tienen varios equívocos. Hay dos bibliografías sumarias sobre Arreola. Una es de los investigadores Arthur Ramírez y Fern L. Ramírez, "Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola" (1979); la otra es de Aurora Ocampo, publicada en el *Diccionario de escritores mexicanos* (1988), cuya primera versión apareció en el *Diccionario de escritores mexicanos* (1967) que Ocampo realizó con Prado Velázquez. La primera tiene algunos datos del pie de imprenta equívocos, catalogación errática (clasifica dos ensayos en el apartado de cuento), fichas duplicadas y falsas. Lo curioso es que esta bibliografía fue reproducida de manera idéntica, con equívocos

y sin darle crédito a los Ramírez, en el *Diccionario de escritores mexicanos* de 1988, claro, con datos actualizados y exhaustivos.

Una de las imprecisiones más singulares de los Ramírez, copiado por Ocampo en su *Diccionario*, consiste en registrar de manera correcta que Arreola publicó un ensayo sobre Marcel Marceau en la *Revista de la Universidad de México* en 1967, pero más adelante, en el apartado de “Entrevistas y material biográfico”, invierten al ensayista y al ensayado: anotan que Marceau publicó una “Nota sobre JJA”, y reproducen el mismo pie de imprenta. Esta distracción convierte al mimo francés en uno de los críticos de la literatura arreolina. Al revisar materiales críticos sobre el autor de *Varia invención*, descubrí que el origen de este equívoco se remonta a la tesis doctoral de Bertie Acker: *Themes and World View in the Contemporary Mexican Short Story: Rulfo, Arreola and Fuentes* (1971) y aparece incluso en la versión española titulada *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión* (1984), pues tanto en la tesis como en el libro está consignada, dentro del apartado de referencias sobre Arreola, una ficha que no requiere mayor análisis para decidir que el pie de imprenta debe ser verificado: “Marceau, Marcel”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 22, número 4³⁵. Con cierta dedicación y mayor ocio, un investigador podría establecer, a través de las diversas bibliografías, el proceso genético del plagio.

³⁵ Juan José Arreola, “Marcel Marceau”. *Revista de la Universidad de México* xxii, diciembre, 1967, p. 33; 1971, p. 213; 1984, p. 170.

No obstante su notable aportación a la historiografía de la literatura mexicana, el *Diccionario de escritores mexicanos* es también una colección de errores y datos falsos. Un yerro que data desde la edición de 1967 y copiado en la edición de 1988 del *Diccionario* ha sido registrar que Arreola publicó en *El Hijo Pródigo*. Al revisar los números publicados de esta revista y sus índices en la edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, descubrimos que el autor de *Inventario* jamás colaboró en dicha publicación. Lo curioso es que este dato ha sido reproducido por algunos periodistas.

“El bardo” y “Epitafio para una tumba desconocida”

Hay un cuento cuya autoría le adjudicaban a Juan José Arreola. Aunque nadie lo había visto, algunos críticos lo referían al escribir sobre el joven escritor y otros incluso lo indizaban en sus apartados bibliográficos. Una de las fichas fantasma que ha tenido fortuna es la siguiente: “Arreola, Juan José: ‘El bardo’, *El Vigía* (1937). (No hay más datos, pero hay indicaciones de que fue el primer cuento publicado por Arreola)”³⁶. Cito la bibliohemerografía de los Ramírez cuya honestidad les obliga a aclarar que no conocen el cuento, pero sin duda lo hallaron citado en varios trabajos. Nueve referencias abajo, los Ramírez agregan una ficha cuya información parece entrar en conflicto con la ya citada: “‘Sueño de navidad’, *El Vigía* (di-

³⁶ Arthur Ramírez y Fern L. Ramírez. “Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola”, en *Revista Iberoamericana*, p. 654.

ciembre 1940). (Según Arreola, éste es su primer cuento, escrito en Zapotlán)³⁷.

Casi 20 años después del inventario de los Ramírez, la referencia andaba aún en los estudios críticos sobre Arreola, véase por ejemplo este pasaje de la introducción de Carmen de Mora a su edición del *Confabulario definitivo*: “Publica los primeros cuentos en las revistas *Eos* y *Pan* de Guadalajara [...] y en los periódicos *El Occidental* y *El Vigía*. En este último apareció, en 1937, ‘El bardo’, considerado su primer cuento.”³⁸ Por su parte, María Beneyto también lo refiere en un estudio comparado publicado en el sitio web *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: “Pere Calders nació en 1912 y Juan José Arreola en 1918, ambos nacieron en la misma década y publicaron su primera obra en el mismo año, 1937. El catalán publicó en Barcelona *La gloria del Dr. Larén* y el mexicano publicó su primer cuento ‘El bardo’, al que luego le cambió el nombre por ‘Cuento de navidad’, en la revista *El Vigía*”. Basten estas dos referencias. Cito sin demeritar las notables investigaciones de Mora y Beneyto, sólo para ejemplificar cómo los fantasmas literarios logran perfilarse incluso en la crítica más exigente.

Ahora bien, aunque varios investigadores lo citan como si lo hubieran leído, en realidad “El bardo” no existe. El primer cuento de Arreola fue escrito en 1940 y se publicó en 1941. Así lo cuenta Arreola en el último juglar:

En diciembre de 1940 escribí mi primer cuento formal: “Sueño de Navidad”. El periódico *Vigía* de Zapotlán lo publicó en su edición especial de año nuevo, correspondiente al primero de enero de 1941. [...] los que realmente me inspiraron a escribir prosa, cuentos, fueron los cuentistas rusos, como Leónidas Andreiev [...] Creo que mi cuento “Sueño de Navidad” tiene una gran influencia de él.³⁹

Quizás el equívoco tuvo origen debido a que Arreola cambió el título al cuento. En una entrevista concedida a Fernando Díez de Urdañivia en 1971, le cuenta: “A finales de ese mismo año de 40, escribo lo que es en realidad mi primer cuento [...]. Es un cuento de navidad al que después le puse ‘El barco’ para quitarle lo Dickens.”⁴⁰ Quizá desde este primer cuento descubre la estrategia irónica de ocultamiento que consiste en titular su hipertexto de manera idéntica que el hipotexto, excepto que en este caso la breve novela de Dickens no le inspiró ese cuento. Quizá por ello decide cambiar el título. Ahora bien, el cambio de “barco” a “bardo” se debe, sin duda, a una errata; pero no es fácil hallar la fuente del equívoco en ese mar de sargazos que es la hemerografía sobre Arreola. Conjeturo que se originó en algún artículo o entrevista donde Arreola abordó también sus comienzos de escritor, pues el duende de la errata pudo haber cometido su travesura en el proceso de redacción o transcripción,

³⁷ *Ibid.*, p. 655.

³⁸ Juan José Arreola, *Confabulario total (1941-1961)*, p. 11.

³⁹ Orso Arreola, *El último juglar: Memorias de Juan José Arreola*, pp. 113 y 114.

⁴⁰ Fernando Díez de Urdañivia, “Juan José Arreola” [1971], en *Cómo hablan los que escriben: 25 autores de lengua española*, p. 19.

en la captura del linotipista o en la revisión del corrector, y entonces apareció publicado “El bardo” en lugar de “El barco”. En mi experiencia de editor he descubierto que una errata va acompañada de erratas contiguas, deduzco por lo tanto que el error correspondiente al año de escritura fue agregado en ese momento de distracción y, con la suerte que traen consigo los equívocos, errata y error conquistaron la fama y lograron un sitio en la academia.

Si hay textos que aparecen de manera extraña en la bibliografía de Arreola, hay otros que fingen su desaparición. Sucedió con “Epitafio para una tumba desconocida”. Óscar Mata, al describir la *plaque* de Arreola titulada *Cuentos* —publicada en 1950 en la primera editorial fundada por Arreola—, comenta en una nota a pie de página que “Epitafio para una tumba desconocida” “no se incluyó en *Confabulario* ni en *Varia invención*”⁴¹. Ante esa noticia, el lector siente la curiosidad imperiosa de buscar ese texto casi inédito; pero al hojear ese brevísimo volumen descubrimos que el cuento desaparecido pasó al *Confabulario* de 1952 con el título “Epitafio” y que, en la estructura definitiva de las obras, Arreola lo integró al *Bestiario* de 1972. La cacería bibliográfica termina cuando la presa desaparece en nuestras manos. Aclaro que esta distracción no desacredita la investigación minuciosa y exhaustiva de Mata: *Juan José Arreola, maestro editor* es una referencia obligada para quien desea conocer los catálogos de las editoriales fundadas y dirigidas por nues-

tro autor: Los Presentes, Los Cuadernos del Unicornio, Los libros del Unicornio, la revista *Mester* y sus Ediciones Mester, etcétera.

El himen en México

La invención del libro dentro del libro ha sido uno de los tópicos de la narrativa moderna; y Arreola no se excluyó de la tentación de imaginar un libro y reseñarlo dentro de un constructo ficcional, pero lo hizo a su manera. En la concepción bibliófaga de Borges, para el artifice de la varia invención todo libro puede ser atraído al espacio de la literatura fantástica. En sus confabulaciones citaba libros que no pocos lectores consideraban ficticios: libros-personaje para hacer cuentos metaliterarios a la manera de Borges; sin embargo esos libros no son imaginarios: existen, se pueden consultar casi en cualquier biblioteca, pero la magia verbal de Arreola hace que autores y libros reales ingresen al espacio de la ficción. Sucedió con Francisco A. Flores y su libro lírico-científico de medicina legal *El himen en México*, título casi inverosímil si consideramos que fue publicado en 1885, cuando México viraba hacia un conservadurismo social obligado por el discurso de las armas.

Francisco A. Flores y su libro son protagonistas del cuento “El himen en México”, incluido en *Palindroma* (47-55). Arreola pone en marcha su estrategia narrativa consistente en ocultar un texto bajo el título de ese mismo texto. Y mediante el recurso de la cita literal y la sátira sustrae al autor y al libro de la historia y los instala en el espacio lúdico de la invención pura. La forma de hacerlo es tan eficaz que los críticos sucumben

⁴¹ Oscar Mata, *Juan José Arreola, maestro editor*, p. 20.

al encantamiento de su poderosa imaginación. Rosa Pellicer, por ejemplo, deduce que “El himen en México” reseña “un libro y un autor inexistentes, en el que no faltan las citas y las opiniones de otros expertos en sexología.”⁴² E incluso Sara Poot Herrera –la crítica más acuciosa e inteligente de la obra arreolina– fue víctima de las ilusiones líricas del creador de la varia invención, pues en *Un giro en espiral* escribe que este cuento es “ejemplo de un trabajo de escritura sobre otra escritura, la del libro, aunque sea éste inexistente.”⁴³ Si el lector curioso desea asomarse a las estrategias narrativas de Arreola desplegadas para ficcionalizar una obra y a su autor, puede remitirse al estudio comparado incluido en mi libro *Rulfo y Arreola*.⁴⁴

Kafka

Hay un error cuyo origen no he podido explicar. En el *Confabulario total*, Arreola publica el poema en prosa “La trampa”, con el siguiente epígrafe: “Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula. F. Kafka”⁴⁵. He revisado los aforismos de Kafka –en varias traducciones– y ninguno coincide con el utilizado por Arreola como epígrafe. Excepto uno donde los términos están invertidos; lo citaré de una de las ediciones más prestigiosas: “Una

jaula salió en busca de un pájaro”⁴⁶. En un cuaderno del año anterior, Kafka había escrito la versión primitiva: “Una jaula salió a cazar un pájaro”⁴⁷. La variante es mínima y ambas dicen lo contrario del epígrafe que encabeza “La trampa”. Ignoro si el aforismo fue tomado de una traducción deficiente, si se trata de una transcripción equivocada o si –como justificó varias veces al citar mal– su memoria “perfeccionó” la cita para hacerla dialogar con sus propios textos. Y aún: pudo haber reescrito el aforismo de Kafka para adaptarlo a su poema en prosa, a semejanza de lo que hizo con los versos de Carlos Pellicer para el epígrafe de *Confabulario*.

Entre el epígrafe y el texto del poema arreolino, deducimos la ecuación pájaro/espíritu masculino y jaula/cuerpo femenino (hembra es igual a trampa): relaciones lógicas en el marco de un campo semántico-cultural. El vuelo y la libertad son características del pájaro-espíritu; por otra parte, la pasividad y el acecho son atributos de la jaula-mujer, cuyos recursos consisten en atraer a su presa, no en perseguirla. Ahora bien, si partimos del epígrafe correcto, este juego de relaciones tendría que invertirse y habría que realizar un juego de relaciones de orden irónico y paradójico (quizá más acorde con la mente lírica de Arreola) para establecer el diálogo entre el epígrafe y el poema.

Coincido con Theda Mary Herz cuando argumenta que nuestro autor modificó el aforismo de Kafka:

⁴² Rosa Pellicer, “La con-fabulación de Juan José Arreola”, p. 547.

⁴³ Sara Poot, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, p. 64.

⁴⁴ Felipe Vázquez, “Francisco A. Flores, Juan José Arreola y *El himen en México*”, en *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*, pp. 97-140.

⁴⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total (1941-1961)*, p. 13.

⁴⁶ Franz Kafka, *Narraciones y otros escritos. Obras completas III*, p. 665.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 614.

Arreola's epigraph inverts the original elements [...] The text of "La trampa" suggests that this is not an error of translation but rather a calculated change. Kafka's epigram implies that one is passively trapped, while Arreola stresses that one traps oneself. [...] In "La trampa", the manipulative techniques of elaboration, inversion and distortion of an external reference are once again employed for satirical purposes.⁴⁸

Sin embargo, afirmar que la inversión de sentido fue realizada con fines satíricos restringe —me parece— el propósito de Arreola, pues omite, por un lado, la visión atroz e irreconciliable de las relaciones entre hombres y mujeres; y, por otro, deja de lado el espejeo intertextual que el autor establece con la obra de Kafka.

Citar de manera equivocada es muy común, todos hemos cometido errores de transcripción, incluso los editores filólogos cometen distracciones. Podríamos decir que el aforismo de Kafka fue víctima del epigrafista, pero eso no coincide con la mentalidad hipertextual del autor de *Varia invención*. Prefiero suponer que, acorde con su idea de que la memoria perfecciona un texto para hacerlo suyo y, así, convertirlo en disparador de creaciones nuevas, Arreola creyó citar el aforismo de modo literal aunque, en realidad, traducía de manera inconsciente el texto de Kafka de acuerdo con su concepción del mundo. Me parece, asimismo, que es un guiño de simpatía a la estructura discursiva de Kafka, cuyas narraciones se desarrollan a partir de oposiciones y contradicciones.

⁴⁸ Theda Mary Herz, "Satire in Juan José Arreola's *Confabulario*", p. 107.

Conclusiones

Es difícil no cometer errores en una inmensidad de datos y, de hecho, hay siempre un margen de error en toda investigación bibliohemerográfica; pero es cierto también que algunos académicos no revisan ni verifican lo que sus ayudantes investigan. Tampoco sugiero que las diversas bibliografías de y sobre Arreola sean una trama de plagios mutuos; pero existe la necesidad de contar con una bibliografía actualizada y fiable sobre Arreola, y aún: una bibliografía crítica que prescinda, en lo posible, de la cantidad de textos de ocasión que no sirven para comprender la obra ni la vida del autor del *Bestiario*, pues esa "crítica" no sólo posee el don de ocultar el texto que critica sino que usa al autor como una lápida de su obra.

Referencias

- Acker, Bertie, *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*, Madrid, Playor, 1984.
- , "Themes and World View in the Contemporary Mexican Short Story: Rulfo, Arreola and Fuentes", Tesis University of Texas at Austin, 1971.
- Alatorre, Antonio, "La persona de Juan Rulfo", en *Literatura Mexicana* X.1-2 (1999), pp. 231-232.
- Arreola, Juan José, *Bestiario: Obras de Juan José Arreola*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- , *Confabulario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- , *Confabulario: Obras de Juan José Arreola*, México, Joaquín Mortiz, 1971.

- , *Confabulario y Varia invención (1951-1955)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- , *Confabulario total (1941-1961)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- , *Cuentos*, México, Los Presentes, 1950.
- , "Marcel Marceau", *Revista de la Universidad de México* xxii, 4 (1967).
- , *Obras*, antología y prólogo de Saúl Yurkievich, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- , "Pablo", *Cuadernos Americanos* XXX-VI.6 (1947), pp. 239-248.
- , *Palindroma: Obras de Juan José Arreola*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- , *Varia invención*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Arreola, Orso, *El último juglar: Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998.
- Beneyto, María, "Islotes de humor. Comparación de la obra de dos humoristas: Juan José Arreola y Pere Calders", en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, marzo 1998 [fecha de consulta: 14/05/2018].
- Borges, Jorge Luis, "El Aleph", en *Obras completas* 1, Barcelona, Emecé, 2001, pp. 617-627.
- Cather, Willa, "El caso de Paul", en *Los libros de cuentos*, Barcelona, Alba, 2006, pp. 231-256.
- Díez de Urdanivia, Fernando, "Juan José Arreola" [1971], en *Cómo hablan los que escriben: 25 autores de lengua española*, México, Edamex, 1996.
- Flores, Francisco A. [Francisco de Asís Flores y Troncoso], *El himen en México: Estudio hecho con unas observaciones presentadas en la cátedra de medicina legal en la Escuela de Medicina el año de 1882*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1885.
- Gómez Haro, Claudia, *Arreola y su mundo*, México, Alfaguara / Conaculta, 2002.
- Kafka, Franz, *Narraciones y otros escritos. Obras completas* III, edición dirigida por Jordi Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.
- Herz, Theda Mary, "Satire in Juan José Arreola's *Confabulario*", Tesis University of Illinois at Urbana-Champaign, 1973.
- Leal, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, México, De Andrea, 1956.
- León-Portilla, Miguel (introd., selección y notas), *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la Conquista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Mata, Oscar, *Juan José Arreola, maestro editor*, México, Ediciones Sin Nombre/CONACULTA, 2003.
- Mora, Carmen de, "Introducción", en Juan José Arreola, *Confabulario definitivo*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 11-62.
- Ocampo, Aurora (dir.), "Arreola, Juan José (1918)", en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días* 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 87-92.
- , *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx*, VI, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Ocampo de Gómez, Aurora M. y Ernesto Prado Velázquez, "Arreola, Juan José (1918)", en *Diccionario de escritores mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Literarios, 1967, pp. 22-24.

- Pellicer, Carlos, *Material poético. 1918-1961*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
- , "Nocturno", en *México en la Cultura* (suplemento *Novedades*), 86, [México], 24 de septiembre de 1950, p. 3.
- , *Obras. Poesía*, editor Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- , *Práctica de vuelo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- , *Sonetos*, México, Los Presentes, 1950.
- Pellicer, Rosa, "La con-fabulación de Juan José Arreola", en *Revista Iberoamericana*, 159 (1992), pp. 539-555.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.
- Preciado Zacarías, Vicente, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Ayuntamiento de Zapotlán El Grande, 2004.
- Ramírez, Arthur y Fern L. Ramírez, "Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola", en *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979), pp. 651-667.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2011.
- Torres Bodet, Jaime, *Obras escogidas. Poesía/autobiografía/ensayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Vázquez, Felipe, "Francisco A. Flores, Juan José Arreola y *El himen en México*", en *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010.
- Yurkievich, Saúl (ant. y pról.), "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa", en Juan José Arreola, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp 7-43.

Umbrales para una poética de J. J. Arreola

CARLOMAGNO SOL TLACHI | INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Resumen

Una de las preocupaciones de Arreola ha sido dar cuenta de la importancia del oficio literario: su *ars poetica*. Siempre que tuvo la oportunidad dejó testimonio de sus reflexiones, del esmero y cuidado del lenguaje como materia prima del soporte del discurso literario. Ejemplo de ello, de manera formal, han sido algunas confesiones en el texto “De memoria y olvido”; a ello se adhieren charlas y entrevistas, pero también, de manera formal, epígrafes, textos, títulos, etcétera, es decir, umbrales o paratextos (siguiendo la teoría de Genette). El relato “Parturient montes” sirve como ejemplo para demostrar esta preocupación de Arreola acerca del oficio, cuya tradición arranca desde los primeros testimonios, de las estructuras más o menos estables que soportan la expresión verbal, pasando por las exigencias retóricas grecolatinas que debe observar todo texto escrito, incluyendo el literario.

Abstarct

One of Arreola's concerns has been to give an account on the importance of the literary profession: his *ars poetica*. Whenever possible, he gave testimony of his reflections on care about language as the raw material of the support of literary discourse. For instance, in a formal way, there have been some confessions in the text “De memoria y olvido”; to this, talks and interviews are attached, but also, in a formal way, epigraphs, texts, titles, etc., that is to say, thresholds or paratexts (following Genette's theory). The story “Parturient montes” serves as an example to demonstrate Arreola's concern about the trade, whose tradition starts from the first testimonies of the more or less stable structures that support verbal expression through the Greco-Latin rhetorical demands that every written text must comprehend, including the literary one.

Palabras clave: Arreola, *ars poetica*, paratexto, oficio, retórica.

Key words: Arreola, *ars poetica*, paratext, trade, rhetoric.

Para citar este artículo: Sol Tlachi, Carlomagno, "Umbrales para una poética de J. J. Arreola", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 67-76.

En 1971, al hacer la edición definitiva, Arreola expresa los criterios para reagrupar sus textos, los cuales –nos dice– “Por azares diversos, *Varia invención*, *Confabulario* y *Bestiario* se contaminaron entre sí, a partir de 1949.” Y continúa: “*Confabulario* se queda con los cuentos maduros y aquello que más se le parece. A *varia invención* irán los textos primitivos, ya para siempre verdes. El *Bestiario* tendrá *Prosodia* de complemento, porque se trata de textos breves en ambos casos: prosa poética y poesía prosaica.”¹

Del relato “Hizo el bien mientras vivió”, de *Varia invención*, a “*Parturient montes*”, de *Confabulario*, media una distancia que, entre una factura y otra, se clarifica evidentemente en términos de estilo cuando se refiere a los primeros como “textos primitivos, ya para siempre verdes” contrapuestos a los de *Confabulario* que inicia con “*Parturient montes*”, texto del que parto en este trabajo.

Sobre la base teórica apoyada en Genette, manejo el concepto de paratexto,² debido a la riqueza de posibilidades de información que ofrece y en las que se revelan, por ejemplo, ciertas dependencias, o registros, o analogías del texto al que acompañan. Obvia es la referencia del título “*Parturient montes*” y, como parte complementaria del mismo, el epígrafe “...*nascetur ridiculus mus*”; ambos aluden la carta “A los Pisones”, conocida comúnmente como el “arte poética” de Horacio.

La carta está dirigida a los hijos de Lucio Calpurnio Pisón y en ella Horacio menciona algunos de los procedimientos de la creación poética. Aparte del conocimiento de los géneros y subgéneros literarios, entre otras cosas, nos dice que, por su materia, el texto debe ser simple y unitario, que el tema esté

¹ Juan José Arreola, *Confabulario*, en *Obras de Juan José Arreola*, p. 11.

² Textos periféricos al cuerpo del texto. Si incide el nombre de la casa editorial, el de la colección, prólogos, prefacios, entrevistas, etcétera, quizá con mayor razón títulos, subtítulos, dedicatorias y epígrafes. Bajo este aspecto Genette agota todas las posibilidades de los elementos que ofrecen los textos como el primer contacto con el lector. De ahí que su libro, donde estudia este tema, lleva por título *Umbrales*. Para este cometido, dichos umbrales, bajo la consideración del significado de un prefijo de uso común con la misma función como se usa en la palabra “paramédico”, los denomina “paratextos”.

al alcance de las posibilidades del autor, que haya elección de palabras selectas en términos de elegir y distribuir los pensamientos y las palabras en el discurso, que lo más importante es la originalidad de la forma, que el escritor debe tener amplia cultura, que se pueden tener algunas concesiones mas no debe pasarse por alto la constante corrección o pulimento. Horacio considera también el papel del crítico, quien debe ser inflexible y no un adulator. De modo que estamos ante una preocupación que ha acompañado, desde sus inicios, a la palabra escrita como arte.

Independientemente del argumento de "*Parturient montes*", hay un espacio vestibular en el que se hallan el título y el epígrafe³ los cuales sin lugar a dudas remiten a la doctrina de Horacio. Aproximadamente la "Epístola a los pisones" se escribe en el año 14 a. c. Más tarde, Quintiliano, quien naciera en el año 35 d. c. en Calahorra, España, sintetiza y modera toda la retórica antigua. Particularmente, el modelo de Quintiliano es Cicerón quien ya había establecido de manera profusa las reglas del arte de la oratoria; de esta última, del mismo modo que en la escritura, el material de soporte para las reflexiones de Cicerón es la teoría del lenguaje.

Pero el lenguaje no opera por sí sólo; de acuerdo con las lecciones del hispanorromano: "Para la adecuada realización de la operación de la *inventio* han de concurrir el *ars*

³ A propósito del paratexto dice Genette: "Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un 'vestíbulo', que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder." Gérard Genette, *Umbrales*, p. 7.

y el *ingenium*, [además] la técnica y las cualidades personales que posea el orador"⁴ (en este caso las del escritor). Por su parte, la *dispositio* "consiste en distribución útil de las cosas y de las partes en lugares"⁵. De este modo, "La función básica de la *dispositio* consiste en la distribución de un todo, por tanto, del conjunto del discurso así como también de sus partes integrantes, es decir, *res* y *verba*."⁶ Mediante esta referencia se comprende la importancia, relación, continuidad y vigencia, de la antigua retórica, donde la técnica en el sentido original de *techné* (arte), y aun la exornación, son de vital importancia en la composición literaria, sea prosa, sea poesía; o como el propio Arreola dice: "Prosa poética o poesía prosaica".⁷

⁴ Tomás Albadalejo Mayordomo, *Retórica*, p. 74.

⁵ Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, 7, 1, 1-2.

⁶ "La síntesis de contenido de ideas o pensamientos (*res*) y de su formulación por el lenguaje (*verba*)," Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, p. 99.

Ya el siglo xx hará un calco de ambos términos bajo las definiciones de "historia" y "discurso". "En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. [...] la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer." Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", p. 157.

⁷ Inmediatamente, en una frase parentética, aclara: "(No me asustan los términos)". La aclaración reside en que en ese tiempo las hibridaciones eran escándalo para la crítica.

La tradición que viene desde la Antigüedad, en la cual me detengo en este breve proemio, está amplia y pormenorizadamente descrita por el profesor Lausberg.⁸ Su revisión hace justicia al hecho en el que originalmente la doctrina, enseñanza o *tekné* estaba destinada para todo tipo de oficio. Desde el oficio de zapatero hasta el del escritor, quien no obtenía precisamente productos dentro de los términos exquisitos de lo que se considera la “obra de arte”.

De acuerdo a la posible secuencia grecorromana: Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, diríamos actualmente que en todo oficio (es decir, el proceso para llegar a la obtención de un producto) se requiere inicialmente del concurso de una disposición natural para ese oficio, el cual exige disciplina para obtener resultados positivos de la enseñanza que, a su vez, está determinada por una práctica o imitación de modelos.⁹ Por ello requiere del conocimiento de técnicas, reglas, doctrinas o enseñanzas, ya sean autogestionadas o adquiridas mediante la guía de algún experto, sea éste presencial o por experiencia vicaria. A partir de esto se arriba a la orilla del saber como sinónimo de ciencia.

La relación con la tradición clásica está vinculada a la noción de la estructura verbal,

y, con especial esmero, con la cláusula. Dice Arreola:

Fui un conversador desde la infancia; mi aplicación oral al lenguaje data desde cuando a los tres o cuatro años aprendí de memoria “El Cristo de Temaca”, de Alfredo R. Placencia, y los refranes que venían en las loterías. El refrán fue el prepoema para mí, la frase rítmica y sentenciosa. Me dio dos nociones: el ritmo y la categoría hermética de la cláusula verbal. Yo soy un fanático de la cláusula.¹⁰

En el apartado “Cantos de maldoror” perteneciente a *Bestiario*, Arreola tiene una sección llamada “Cláusulas”. Son cláusulas breves, hay en ellas, ritmo y precisión; esa es la maestría de Arreola; el material de trabajo, la artesanía en términos de la retórica clásica; lo que finalmente el producto muestra.

El enfoque clásico de las teorías poéticas de la antigüedad obliga a remontarse, en términos generales, a Grecia. En contribución al señalamiento que hace Arreola respecto de la cláusula, Demetrio de Phalero, bibliotecario de Alejandría en tiempos del primer Ptolomeo, sistematiza lo que ya se había dicho en torno a las estructuras más o menos estables del lenguaje. De tal modo que su contribución está relacionada con lo que se podría llamar una “iconización estructural de la lengua”. El periodo (*períodoi*) se compone de segmentos (*kolá*), y estos a su vez de frases (*kommá*). Un ejemplo de segmento sería: “Temístocles estuvo en Salamina al frente de sus tropas.” La cadena

⁸ Véase nota 6.

⁹ “Como aprendiz de pintor que hace tuyas las destrezas de sus maestros a medida que imita sus trazos, Arreola reescribió textos de Paul Claudel, Henri Michaux u Jules Renard para captar sus entonaciones, descubrir sus secretos y hacerlos suyos.” Teresa González Arce, “Reflejos de Schwob en Arreola: *Vidas imaginarias* en ‘Nabónides’ y ‘Epitafio’”, p. 90.

¹⁰ Federico Campbell, “Con *Palindroma* y *Confabulario* Arreola inicia la edición definitiva de sus obras”.

está compuesta por dos frases (a. Temístocles estuvo en Salamina, y b. al frente de sus tropas). Las posibilidades generativas del lenguaje permiten el aumento, tanto como se pueda, de frases para formar miembros y así constituirse en periodos. En español los *kolá* constan de 8 sílabas: “Hiciste lo que te dije.” “Déjate de tonterías.” “Cómo se consigue eso.” La tesis de Demetrio es que no hay que usar miembros ni demasiado largos ni demasiado cortos. La armonía del periodo estará en equilibrio cuando en situaciones elevadas se use una estructura extensa, y en descripciones pequeñas o bajas utilizar estructuras cortas. Esto generó un iconismo, es decir, estructuras convencionales pero que observan un rigor tanto formal como estilístico, tanto de forma como de contenido:

Trae agua, trae vino, muchacho» (Anacreonte).
Los dos primeros miembros por su brevedad y por su condición asindética (supresión de la conjunción), representan el ritmo propio de un anciano ebrio. La idea de la ebriedad se ve reflejada en la expresión lingüística vacilante.¹¹

En esta sumaria revisión aleatoria de los antecedentes de donde surge la tradición clásica, y con ella estilística, más adelante, hacia el siglo IV a. C.,¹² bajo el dominio Pto-

¹¹ Cfr. Manuel Asensi Pérez, *Historia de la teoría de la literatura...*, pp. 112-117.

¹² En el siglo IV a. C. Alejandro Magno logra innumerables hazañas y de ahí se desprendieron algunas consecuencias que beneficiaron al mundo de la cultura. Alejandro Magno fue un hombre extraordinario si se consideran los grandes prodigios que hiciera a sus 32 años, edad en la que muere. Fundó varias Alejandrías y no fue sino la más famosa duradera la que fundara

meo II, llamado Philadelphus, Alejandría logra su máximo esplendor, y donde floreció la poesía bajo un sello especial debido al esmero, dedicación y rigor estilístico, cuya denominación fue “periodo alejandrino”, y al cual pertenecen Filetas (o Filitas) de Cos y Calímaco. El único antecedente, por cierto muy remoto, es Safo, cuya poesía destaca formalmente por la precisión, refinamiento y estilizada inmediatez de su lenguaje; además de su inventiva métrica y formal.

Con Filetas de Cos y Calímaco se abre una nueva sensibilidad poética: introdujeron cambios sensibles que iban desde la economía y purificación del lenguaje, pasando por la brevedad y precisión de la forma, hasta llegar a la introducción de la subjetividad en la que se proyectaban las circunstancias personales del poeta, más la erudición en torno a la temática mitológica;¹³ pero, sobre todo, concisión y rigor en la técnica de

en la boca occidental del río sagrado de los egipcios. Su sueño no realizado era unir Oriente y Occidente. Muchos años después, con la llegada de la dinastía de los Ptolomeos, el proyecto de Alejandro se vería realizado.

¹³ Debe entenderse que el tan desacreditado mito en nuestra época contemporánea (como si no existieran) para los clásicos grecolatinos tuvo una función vital, “[...] los poetas antiguos no salpicaban sus obras de ejemplos sacados de la mitología para alardear de erudición, sino para ofrecer conductas paradigmáticas (êthos) y expresar sentimientos (páthos), como enseñaban los retóricos antiguos [...]”. (Antonio Ramírez de Verger, “Introducción”, a Propercio, *Elegías*, p. 35.

Al leer a los poetas grecolatinos, si no se valora el papel decisivo de los mitos, nos estaríamos perdiendo de la sustantiva vitalidad del entorno mitológico que jugaban en su espacio vital.

la composición, en contraposición a la escritura narrativa característica de la epopeya al estilo de Homero o Apolonio de Rodas.

Las exigencias de los poetas citados, conocidos, como se dijo, como poetas alejandrinos, o también como *neoteroi* o poetas nuevos —como se hacían llamar—, se convierte en tradición al ser retomada por los poetas latinos Catulo, Tibulo y Propertio, llamados, en correlación con los alejandrinos, *poetae noui* o poetas nuevos.

El punto de contacto fue la elegía¹⁴

Esta “sensibilidad formal” del texto es la inclinación en la que se coloca Arreola con las claves que disemina en su obra, inclinación con la cual se asocia una parte de su arte poética a la tradición clásica. Y digo “tradición”, puesto que la obra se mantiene atenta a ese cauce, como sucede, por ejemplo, con su única novela, *La feria*, con la cual, de facto, se cierra la reedición en 1971 de “Obras de Juan José Arreola”.

Como puede verse, el paratexto nos arroja al océano de posibilidades que subyacen bajo la atmósfera insoslayable de significaciones que inevitablemente condicionan la lectura. Son el umbral por donde el lector accede al texto.

En el título y epígrafe no hay una enseñanza declarada, hay que ir más allá de la simple enunciación paratextual que exige el esfuerzo de una indagación profunda. En este caso hemos recurrido a la tradición de la retórica clásica.

De modo que, independientemente de que hay otros elementos paratextuales, como entrevistas y aclaraciones de propia mano, donde Arreola da cuenta de su forma de escribir, hay otro paratexto cuya obviedad precisa una clave, poco más, poco menos, para considerar el seguimiento a la “tradición clásica” en la obra de Arreola. Se trata de *La feria*, donde retoma el apego al especial cuidado e importancia del lenguaje, formalmente hablando.¹⁵ El conocimiento cabal del oficio de la escritura arroja al escritor a una situación *avant la lettre*. Después de *La feria*, Arreola está ya listo para la escritura, muy anticipada, puesto que más tarde se llamaría “posmodernidad”. Prosa poética, poesía prosaica, y más allá, más tarde, hibridación.

Las señas que Arreola deja aquí y allá en torno de su arte poética, demuestran que el rigor en el manejo del lenguaje es una de sus preocupaciones capitales en torno a su discurso literario. En la novela *La feria*, dejando a un lado el título, los dos epígrafes con los que abre soportan la posibilidad de

¹⁴ La elegía llegó a Roma con Partenio de Nicea, quien fue hecho prisionero en el año 73 y más tarde fue liberado gracias a su talento. El legado de Filetas de Cos fue la elegía, fundamentalmente por el impulso que le diera Calímaco, a quien reconocieran los poetas latinos como influencia directa, y que —como sabemos— llegó a cobrar grandes resultados.

¹⁵ Del concepto de espíritu, dada su complejidad, manejo aquí su carácter de entendimiento. El planteamiento fundamental se ciñe al papel determinante que juega el lenguaje para la existencia del espíritu. Arreola tenía la plena conciencia de ello en la edificación del “sí mismo”. El espíritu se hace por el lenguaje, el vivir para el hombre su humanidad, predominantemente, se hace por medio del lenguaje.

leer entre líneas que, en el caso del epígrafe tomado del profeta Isaías,¹⁶ el lenguaje es un instrumento sagrado que más que cualquier hierro es un arma que puede ser empleado para hacer justicia, es un instrumento de liberación de todo un pueblo. El otro epígrafe es de Frederic Mistral quien, en orgullo del esplendor que la lengua provenzal significó a finales de la baja Edad Media, ha rescatado la finura y rigor técnico, los cuales han llegado a la poesía europea hasta nuestros días; Mistral, a finales del siglo decimonónico, escribe extensos poemas, entre ellos *Mireio* que le valiera, aunque compartido, el premio Nobel, a quien fuera considerado el príncipe de los felibres, haciendo justicia a la exquisita textura lograda bajo la observación rigurosa del lenguaje poético.¹⁷

Abundando un poco más en estos términos, Arreola, en el texto liminar a *Confabulario*, “De memoria y olvido”, citado aquí al principio, dice:

[...] hay nobleza en mi palabra. Palabra de honor. Procedo en línea recta de dos antiquísimos

¹⁶ “Hizo mi boca como una espada afilada, en la sombra de su mano me escondió; / hizome como saeta aguda, / en su carcaj me guardó.” [...] “[...] Yo te formé y te he destinado / a ser alianza del pueblo, / para levantar la tierra, / para repartir las heredas desoladas,” Isaías, 49 – 2, 8. *Biblia de Jerusalén*, p. 1111.

¹⁷ Parte del reconocimiento quedaba expresado en el diploma dirigido a poeta laureado, sobre todo por la justicia que se hace a la personalidad de Mistral: “...en consideración de lo que hay de original, de genial y de auténticamente artístico de su obra, reflejo fiel de la Naturaleza y de la vida popular de su país nativo, y a sus importantes trabajos como filólogo provenzal”. Frederic Mistral, *Obras escogidas*. Premios Nobel de Literatura.

linajes: soy herrero por parte de madre y carpintero a título paterno. De allí mi pasión artesanal por el lenguaje.¹⁸

Aprovechando el periodo provenzal aludido, aproximadamente hacia 1180 y 1195 d. C., vivió el *trobador* Arnaut Daniel. En una de sus composiciones, alude al proceso de su escritura y para ello emplea términos tomados del lenguaje de los artesanos. Dice en la primera estrofa: “En esta melodía graciosa y alegre hago palabras, las cepillo y desbasto; y serán verdaderas y ciertas cuando las haya limado; pues amor al punto allana y dora mi cantar [...]”¹⁹.

En pocas ocasiones podríamos encontrar una afirmación más modesta con respecto al genio, y que, en cierto modo, señale el abuso que se ha hecho del concepto de sinceridad: la verdad que el poema nos transmite no deriva de su correspondencia precisa con el mundo del exterior (o con una sensación psicológica subjetiva y sin embargo real para el yo), sino que se construye a partir de la coherencia formal del resultado poético, del cuidado con que las palabras hayan estado, en primer lugar, adaptadas a la alegría, para ser más tarde acepilladas y desbastadas, es decir, ajustadas como un carpintero o un herrero tratan y ajustan con sabiduría los materiales que manejan. En el artificio, en la calidad el arte vivido desde la alegría, se encuentra su íntima verdad. Una verdad artística y autónoma.²⁰

¹⁸ Juan José Arreola, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ Daniel Arnaut, “En esta melodía graciosa y alegre”, en *En cest sonet coind'e de leri*.

²⁰ Jaume Vallcorba, *De la primavera al Paraíso...*, p. 16.

Como es sabido, el fenómeno de la poesía de los *trobadores*, representa un hito muy significativo en la trayectoria de la lírica europea. El rigor, hecho tradición desde Safo hasta los poetas latinos, adquiere un impulso con la poesía provenzal que va aunado a una nueva sensibilidad en torno a la pasión amorosa.²¹

Lo que vale la pena señalar es, en primer lugar, la trayectoria que tuviera el rigor en la creación poética, cuyos orígenes se remontan a la severidad en la escritura como la requería Calímaco y de quien la retomaron los *poetae noui* (Catulo, Tibulo y Propercio), así como también Virgilio, Ovidio y, por supuesto, Horacio. Los poetas provenzales no desconocían la tradición latina y fueron ellos quienes a partir del rigor en la escritura crearon algunos subgéneros en los que predominó el rigor estilístico que iba desde el tono desenfadado y jocoso, hasta una poesía afiligranada y culta. Sin la poesía provenzal no se hubiera dado el *dolce stil novo*, entre otras tantas corrientes tanto en prosa como en verso.²²

²¹ “La poesía popular, como es sabido, raramente se transcribe en los siglos XII y XIII, y la actitud culta y retórica de los trovadores parece que, en principio, tenía que estar en oposición a muestras de poesías que debían ser consideradas bajas y vulgares.” La poesía provenzal se inicia con Guilhem de Peitieu, quien en 1100 tenía 29 años, y aproximadamente se cierra con las coblas de Federico III de Sicilia y las de Ponç Hug de Ampurias hacia 1298. La poesía provenzal se escribía para ser cantada y en la actualidad se han podido reunir 95 cancioneros provenzales de extensión heterogénea como también de diverso género. Martín Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, pp. 11, 12, 100.

²² “Cuando el papado aniquiló el vasto movimiento espiritual de Provenza en la cruzada contra los albi-

Las repercusiones de la poesía provenzal en Arreola, están asendereadas explícitamente en “Dama de pensamientos” o en “Kalenda Maya”. Como se sabe, la pasión amorosa logró con los poetas provenzales su máximo refinamiento en todos los órdenes. Independientemente del rigor en la composición, temáticamente se dio un proceso de idealización del ser amado. Y digo del ser amado porque no sólo se idealizó a la mujer, sino que hubo *trovadoritz* que idealizaron al hombre que amaban. De tal modo que, frente a las mujeres de la vida galante cantadas por los poetas latinos Catulo, Tibulo y Propercio, los poetas provenzales dieron un paso al frente y, aparte de que se trataba mujeres de la nobleza (sea la esposa del rey o de cualquier otro señor), fueron idealizadas en un especie de dama ultraterrena. Se trataba de que fuera una dama inalcanzable para que la vena creativa no tuviera término. Ya se puede suponer la intención de Arreola si se comparan las calidades de la dama ultraterrena cuyo máximo esplendor se puede constatar con la Beatriz de Dante, con el texto “Dama de pensamientos”.

[...] para los trovadores la cuestión no es más o menos hiperbólicamente unas virtudes de la persona amada para conseguir así sus favores, sino que parece que quieren establecer, por vía

genses, la corte siciliana, y especialmente Federico II, acogió a los poetas expatriados y los dejó cantar allí su execración contra Roma. A su influjo se despertó en Italia un vigoroso sentimiento lírico, y el tema del amor revivió en los poetas del *dolce stil novo*, Guido Cavalcanti, Lapo Saltarelli, el Dante de la *Vita Nuova*, excelso y delicado.” José Luis Romero, *La edad Media*, p. 179.

de distancia, una desigualdad cualitativa tal que haga imposible cualquier intercambio erótico, tan distanciados están los méritos de uno y otra, tan lejos el uno como la otra. Y esta hiperbolización del mérito, estas virtudes infinitas de la dama se encuentran siempre en un único punto que es el de la identidad de la perfección.²³

Como puede advertirse, una afluyente como las canciones de Bertran de Ventadorn conduce al encuentro del amor *per se*. Un punto de contacto con Arreola es también el tono "incisivo, sarcástico y a veces retorcidamente insultante"²⁴.

Por otra parte, el trovador Rimbaut de Vaqueiras hacia 1200 aproximadamente escribe "*Kalenda maia*". Uno de los *topoi* en la baja Edad Media es el de la naturaleza,²⁵ y fue muy significativo en la poesía provenzal. Se trata de la alegría que representaba el alejamiento de las inclemencias del invierno y el anuncio de la primavera de la llegada gloriosa del verano. Se cantaba al amor y a todos aquellos elementos de la naturaleza que participaban de esta alegría como un motivo para disfrutarlo. Un ejemplo de ello son los *Carmina Burana*.

"Las fiestas de mayo" (*Kalenda maia*), en la tradición del tópico mencionado, se relacionan con la alegría, la fiesta. Es así como el texto de Arreola se relaciona con el amor donde, a través de la ebriedad, la mujer, co-

mo una embriaguez más, es la destinaria del rito del himeneo.

"Parturient montes" ofrece la posibilidad de hablar de una doctrina de la escritura, de la creación literaria, pero que no se enuncia o desarrolla como tal y se resuelve como prosa narrativa de ficción y no como epístola, pues para eso ya está aquella, la que Horacio deja testimonio de su arte de poética.²⁶ Sin embargo, Arreola ha querido dejar abierta la posibilidad de una lectura, de una versión o recreación encauzada, de la "*Epistola ad pisonem*" y, con ello, al margen de su obra, una márcena cuyo inicio bien puede ser a partir del convite de su arte poética.

Si queremos derivar el tono sarcástico o irónico ("*...nascetur ridiculus mus*"), o alguna otra posibilidad relacionada con excelentitud de la creación literaria sobre la base del título y el epígrafe, dependerá de dar inicio a la lectura del relato en cuestión: "Los montes están de parto".

Colofón

Este brevísimo artículo hubiera querido ser un homenaje a Gérard Genette. Por su brevedad, más bien es una pequeña invitación para quienes no se hayan adentrado en la ciencia del autor de *Figuras* y abunden en la arquitectura sobre el arte de narrar.

²³ Jaume Vallcorba, *op. cit.*, p. 27.

²⁴ Martin Riquer, *op. cit.*, p. 686.

²⁵ Tema que es llevado a uno de sus máximos esplendores por los románticos a partir del tratamiento que hacen Rousseau y Goethe como una de las aportaciones sobresalientes al *Sturm und Drang*.

²⁶ Tradición a la que se suman cartas, doctrinas, decálogos, etcétera, que mantienen la tradición respecto del oficio de la escritura.

Referencias

- Albadalejo Mayordomo, Tomás, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Arnaut, Daniel, "En cest sonet coind'e de leri", en Riquer, Martin, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Arreola, Juan José, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- Asensi Pérez, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura (Desde los inicios hasta el siglo XXI)*, Vol. 1, Valencia, Tirant lo blanch, 1998.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Bouwer, 1975.
- Campbell, Federico, "Con *Palindroma* y *Confabulario*, Arreola inicia la edición definitiva de sus obras", en *La Cultura en México* (Suplemento de *Siempre!*), 496, 1971.
- Genette, Gérard, *Umbrals*, México, Siglo XXI, 2001. (Lingüística y teoría literaria)
- González Arce, Teresa, "Reflejos de Schwob en Arreola, *Vidas imaginarias* en 'Nabónides' y 'Epitafio'", en *Filología y Lingüística* 36 (2), 2010.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966. (Manuales, 15)
- Mistral, Frederic, *Obras escogidas. Mireio, Nerito, La reino Jano*, Bilbao, Premios Nobel de Literatura, 1981.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Instituciones oratorias*, trad. de I. Rodríguez y P. Sandier, Madrid, Hernando, 1987.
- Ramírez de Verger, Antonio, "Introducción", en Propercio, *Elegías*, Introducción, traducción y notas de..., Madrid, Gredos, 2008.
- Riquer, Martin, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2012.
- Romero, José Luis, *La Edad Media*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1956. (Breviarios, 12)
- Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974.
- Vallcorba, Jaume, *De la primavera al Paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*, Barcelona, Acanalado, 2013.

Juan José Arreola y su inventario de mujeres artistas

SARA POOT HERRERA | UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA / UC-MEXICANISTAS

Resumen

Desde los años 50, Juan José Arreola convive íntimamente en la vida cultural de México como una especie de cronista-testigo-crítico y creador, todo a la vez. En este artículo me interesa ver lo que dijo de algunas de las mujeres que participaron activamente en un medio más bien considerado como de dominio masculino. Se exponen y analizan pequeñas notas que permiten rescatar la memoria cultural del país durante esas décadas, mostrando referencias de primera mano acerca de cómo esas mujeres hacían fotografía, literatura, pintura y gráfica, entre otras manifestaciones culturales. Al final, Arreola regresa a casa.

Abstract

Since the 1950's, Juan José Arreola was closely linked with the cultural life in Mexico as kind of chronicler-witness-critic and creator, all at once. In this article, I am interested in exploring what he said about some of the women that participated actively in a world usually considered as a masculine domain. I present and analyze short notes that let the reader recover the country's cultural memory during those decades, showing first-hand references as how those women made photography, literature, painting and graphics, among other cultural manifestations. In the end, Arreola comes back home.

Palabras clave: cultura, mujer artista, rescate, memoria, crónica.

Keywords: culture, women artists, recovery, memory, chronicle.

Para citar este artículo: Poot Herrera, Sara, "Juan José Arreola y su inventario de mujeres artistas", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 77-92.

A Claudia Arreola Sánchez

1952: año de *Confabulario*

Con sus ficciones literarias¹, sus crónicas y reseñas, ya para ese año de 1952 y desde la ciudad de México Juan José Arreola participaba de manera muy activa en la historia cultural del país. De marzo de 1952 son suyas tres reseñas de la exposición "De Carnavales a Judas en la plástica de México", publicadas en *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*; igual que "León Felipe y el lenguaje dramático"², y una nota cultural que sobre el pintor y fotógrafo Roberto Fernández Balbuena había aparecido en febrero de ese año en el mismo suplemento³. De mayo también de 1952 es su escrito "Jorge Luis Borges y las literaturas germanas", publicado en la *Revista de la Universidad de México*⁴. La visible presencia de Juan José Arreola esa primera mitad del 52 —una muestra son estos seis escritos— traza ya una trayectoria de carácter ampliamente intelectual (había empezado desde antes con otras reseñas e impecables traducciones), de la que su literatura de "varia invención"⁵ y "confabularia" es primera piedra de toque. Aquí interesa lo que Arreola escribe sobre el arte de mujeres de su época, especialmente de los años

¹ Juan José Arreola, *Confabulario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (Letras Mexicanas, 2).

² Es una reseña a la traducción de León Felipe del libro *Que no quemem a la dama*. Tomo el dato de Arreola (*Prosa dispersa*, pp. 63-66), que a su vez nos remite a *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 16 de marzo de 1952.

³ Roberto Fernández Balbuena, en Juan José Arreola, *Prosa dispersa*, ed. Orso Arreola, México, Conaculta, 2002, pp. 56-59. En una exposición de la pintora Elvira Gascón, esposa de Fernández Balbuena, Arreola —devoto amigo de la pareja— se arrodilló y le besó los pies. Fue en Bellas Artes en 1977. Informa Antonio Bertrán en el periódico mexicano *Reforma* (11 de febrero de 2000).

⁴ Es una reseña del libro *Antiguas literaturas germánicas* de Jorge Luis Borges con la colaboración de Delia Ingenieros (UNAM, mayo 1952, pp. 21-22). [En el índice aparece como "Juan Arreola"].

⁵ Juan José Arreola, *Varia invención*, México, Fondo de Cultura Económica; tres años antes había aparecido *Gunther Stapenhorst* (Juan José Arreola, *Gunther Stapenhorst*, México, Costa Amic, 1946), y un año después *Cuentos* (Juan José Arreola, *Cuentos*, México, Los Presentes, 1950).

cincuenta del siglo xx. Sus notas y reseñas, publicadas en su presente inmediato, amplían el panorama cultural de México, y hoy las leemos como memoria de participación femenina individual y colectiva —muchas veces olvidada—, testimonio y legado de Juan José Arreola.

Sus notas culturales sobre “De Carnavales a Judas en la plástica de México”, son de la exposición que de marzo a abril de 1952 organizó con este nombre Lola Álvarez Bravo en su Galería de Arte Contemporáneo. En “Una *Crucifixión* de José Clemente Orozco”, Arreola comenta: “Es un gran acierto de Lola Álvarez Bravo el haber incluido en el catálogo de la exposición ‘De Carnavales a Judas en la Plástica de México’, esta obra espléndida del pintor de Zapotlán. Con ella el espectador menos versado en pintura alcanza uno de los niveles más altos del arte mexicano de hoy.”⁶ Arreola se detiene en la profundidad al mismo tiempo que en el alcance popular del artista “de los pinceles violentos” —una obra mayor para expertos (y no expertos), visitantes de esta exposición en “días de guardar”: Semana Santa de 1952.

Otra de sus reseñas se titula “Roberto Montenegro y Agustín Lazo”; es sobre *El Arlequín* de Montenegro y los *Gatos en Carnaval* de Lazo⁷. En una obra Arreola observa la extinción del arlequín como personaje sin presente ni futuro, melancólico y con una sonrisa que despide otros días; en los “gatos”, Arreola percibe la herencia prehispánica, del bestiario indígena, especular entre el ser animal y el ser humano. La ficción de

Confabulario y esta reseña —crítica de arte—, ambas de aquel año de 1952, tienen la misma firma: la de quien inventa y confabula, y la de quien lee la creación de los otros y en concisa escritura la presenta como seductora invitación. Desde principios de los años cincuenta en la Ciudad de México, Juan José Arreola fue, además de escritor, un intelectual en el más amplio sentido de la palabra, alerta a los avatares (en este caso culturales) de su época. Sus escritos sobre algunas artistas en México podrían ser oro molido.

Sobre el contexto de esos días y la exposición de la galería de Lola Álvarez Bravo, años después escribió Raquel Tibol:

En el aire todavía resonaban las discusiones que sobre lo mexicano venían sosteniendo un representativo grupo de intelectuales: Samuel Ramos, Silvio Zavala, José Gómez Robledo, Francisco de la Maza, Jesús Montejano, Enrique González Casanova, José Moreno Villa, Juan José Arreola, Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Justino Fernández, Manuel Romero de Terreros, Fernando Salmerón, Pablo González Casanova y otros. La exposición organizada por Lola parecía ofrecer ecos y presentar pruebas para esa polémica de trascendencia histórica. Feliz por el creciente prestigio de su galería, Lola preparó una ruidosa clausura de aquella exitosa muestra: el 12 de abril, Sábado de Gloria, en la esquina de Amberes y Reforma ofreció una gran quema de judas.⁸

La galería se salió a la calle y, a la vista de todos, un chisporroteo de fiesta tradicional

⁶ En Juan José Arreola, *Prosa dispersa*, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ *Proceso*, 7 de agosto de 1993.

clausuró la muestra “De Carnavales a Judas en la plástica de México”. La Galería de Arte Contemporáneo estaba en Amberes 12. Comenta Raquel Tibol que la exposición celebraba el primer aniversario de *México en la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Novedades*; allí (y en otras partes) Juan José Arreola con sus notas ejercía una especie de periodismo cultural, una actividad más en una década de gran y versátil creación propia. Esta nota fija la importancia de la actividad colectiva, de tradición popular y artística, de Lola Álvarez Bravo, fotógrafa nacida en Lagos de Moreno, Jalisco, cercana entre otros artistas a María Izquierdo, Frida Kahlo y Tina Modotti, sobre todo a Frida (cercana a su vez a Carlos Pellicer, de quien Arreola estuvo también cerca: “Mudo espío mientras alguien atrás a mí me observa”).

En una reseña de esa misma exposición —“De Carnavales a Judas en la plástica de México”—, Juan José Arreola, que ese mismo año publicaría su segundo libro de cuentos —su “infinito” *Confabulario*—, ofrece una nota de la que hay poco conocimiento. Se titula “Dos temas de Viernes Santo”⁹, referida a la *Procesión del Viernes* de Angelina Beloff y al *Viernes de juguetería* de María Izquierdo. Destacan juntas tres mujeres —dos jaliscienses y una rusa— en un mismo momento en la Ciudad de México: la iniciativa de una fotógrafa (Lola Álvarez Bravo) y las exposiciones de dos pintoras (Angelina Beloff y María Izquierdo). Un triángulo artístico —junto con el de José Clemente Orozco, Roberto Montenegro y Agustín Lazo; los dos

primeros jaliscienses también— en una fiesta popular mexicana de Semana Santa. El puente de unión, lo que será remembranza (casi única) de esta exposición de artistas y artefactos, lo hace otro jalisciense —Juan José Arreola— que ahora, como curador literario, coloca cada pieza en su lugar, le da su sitio, ubica su origen y va mostrando un arte universal que es todas las artes.

Arreola observa la pintura de la artista que en 1932 llegó de Francia a México y de un brochazo sintetiza lo que percibe como un arte sincrético artístico y cultural: “Angelina Beloff nos da en su *Procesión del Viernes* una de las visiones más nítidas y entrañables que un artista europeo puede recoger de la realidad mexicana” (p. 60). Resalta la fidelidad de “Quiela” a lo que observa, entiende y representa: la tradicional procesión de los peregrinos, esta vez no camino a un pesebre celebrando el nacimiento del Niño Dios, sino en un Vía Crucis en suelo mexicano —aldeano es la palabra— con el cuerpo de Cristo y la Virgen de los Dolores. Representación ingenua y genuina pegada al original de “tierno colorido”, captado por la sensibilidad rusa y mexicana de Angelina Beloff. Comenta Arreola que en 1937 Angelina (había llegado a México en 1932) fue su vecina en los edificios de Avenida del Ejido de la Ciudad de México¹⁰. Habla de ella como artista no sólo aculturada en México, trasatlántica también, sino que, al hacerlo, percibe la particularidad de Angelina Beloff de ver México desde adentro (llevaba en el país alrededor de veinte años) y desde fue-

⁹ Juan José Arreola, “Dos temas de Viernes Santo”, en *Prosa dispersa*, p. 60.

¹⁰ Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Editorial Diana, 1998, p. 254.

ra (con su equipaje cultural de europea). La nota sobre *Procesión del Viernes* (estamos hablando de 1952) es un aporte de Juan José Arreola para la historia del arte y de la cultura en México, en la que Angelina Beloff, como artista gráfica, tuvo una participación importante.

De María Izquierdo, Arreola se refiere a su “profunda identificación con los artistas anónimos, dueños de todos los secretos de la forma y el color” (p. 60). En esta nota el escritor de Zapotlán el Grande se refiere no sólo a la pintura de su paisana de San Juan de los Lagos sino a su arte como coleccionista, a su talento de coleccionar y hacer una composición de juguetes, como recogidos de una alacena mexicana del siglo XIX y hacer también una compostura de ellos en un *Viernes de juguetería*. María Izquierdo –leemos en Arreola– generosa trae de su casa una colección de objetos que es, al mismo tiempo, un recorte, reminiscencias con las que, familiarizado con ellas, el espectador se identificará con su historia personal y colectiva. El juguete como objeto de identidad es donde el ser humano reconoce sus primeros pasos y es artilugio de evocación. Esta nota lúdica es antecedente de “Como aguinaldo de juguetería”¹¹, prólogo de un libro con el mismo título, de Lilian Scheffler¹². Arreola parecería ser el anotador, quien escribe la nota al pie del arte de algunas mujeres.

¹¹ Juan José Arreola, *Prosa dispersa*, pp. 188-193.

¹² Lilian Scheffler, *Como aguinaldo de juguetería*, México, Procuraduría Federal del Consumidor-Fernández Cueto Editores, 1992, pp. 6-13. Recogido en Juan José Arreola, *Prosa dispersa*, pp. 188-193.

La triple composición de Juan José Arreola sobre colores y juguetes, un apunte de 1952 sobre la Semana Santa del mismo año, queda como remembranza de la plástica mexicana expuesta en la galería de Lola Álvarez Bravo. De esta exposición se ha dicho poco¹³, menos aún de la participación de Angelina Beloff y de María Izquierdo. En el arte de una de ellas Arreola reflexionó sobre la geografía; en el de la otra, sobre la historia. Lo hizo breve y atinadamente en una mini-reseña que abre pequeños espacios de exploración en la “historia mínima” del arte femenino en México. Ese año, el lugar de encuentro fue la Galería de Arte Contemporáneo de Lola Álvarez Bravo¹⁴, a quien Arreola agradece y felicita por “De Carnavales a Judas en la Plástica Mexicana” de 1952. Me parece importante señalar que Juan José Arreola no habla del arte de estas artistas enfatizando (ni siquiera mencionando) que son mujeres (¡y eso que son mujeres!) sino que su tratamiento es digamos de carácter equitativo; trata las obras por lo que son, por lo que valen, por lo que él observa específicamente en cada una de estas aportaciones plásticas individuales y colectivas en la tradición del arte mexicano.

¹³ No he visto lo que Raúl Flores Guerrero, según datos de UNAM (1990), p. 399, ficha 5720, comentó sobre algunos cuadros de esta exposición publicados en el periódico *Novedades* el 23 de marzo de 1952.

¹⁴ Sobre esta exposición, dos entradas registra Justino Fernández en su Catálogo de las exposiciones de arte en 1952 (*Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1952, suplemento del núm. 21 pp. 4 y 12). Se informa que la exposición inició el 20 de marzo. Ese año la cuaresma comenzó el 27 de febrero y el Viernes Santo fue el 11 de abril.

Meses después de la exposición de Lola Álvarez Bravo, el 30 de agosto de 1952 aparece el número dos de la colección *Letras Mexicanas* del Fondo de Cultura Económica, el clásico y primer *Confabulario* de Juan José Arreola, quien el 21 de septiembre de ese año cumpliría 34 años. En estas ficciones hay un despliegue de voces y puntos de vista. Si en el contexto real Arreola habla de mujeres concretas (artistas las que aquí interesan), en la ficción “confabularia” resalta la voz narrativa de “El rinoceronte”: “Durante diez años luché con un rinoceronte, soy la esposa divorciada del juez McBride.”¹⁵ La narradora relaciona el cuerpo y movimiento de su ex marido con el de un rinoceronte, ahora domado por su nueva esposa. El autor real se inventa la voz narrativa femenina que habla a su vez de (y como) un personaje femenino relacionado con “el rinoceronte”. Que el autor masculino cree una voz femenina en su relato ficcional en los principios de los años cincuenta podría resultar una novedad ficcional resumida en una “narrativa menor”, la del género mayor del cuento.

En “Cocktail Party”, también de *Confabulario*, tres veces se escucha la voz de Mona Lisa: “Me divertí como loca” (p. 98). El estribillo en voz femenina de Mona Lisa, metida en “la farándula”, resulta otra novedad para la época, como lo es también este relato “auditivo” titulado precisa y atinadamente “Cocktail Party”, ¿ecos de T.S. Eliot? En la fiesta estruendosa donde “todos hablan y nadie se entiende”, quien narra sólo

escucha a Mona Lisa y reproduce textualmente su voz. Es éste un divertimento, un juguete arreolino en el que, más de cuatro siglos después del cuadro de Leonardo da Vinci (1503), el narrador de este relato, dando la cara por el autor quien a su vez recuerda al pintor, busca a Mona Lisa en una fiesta y allí la encuentra. Moderna y sofisticada, se divierte, mientras él, “inventor”, maestro, observador y crítico impenitente, se va de la fiesta. Poco antes de la despedida y del cierre del relato, leemos: “Me quedé un rato más, hasta apurar las heces de mi último jai-bol y tuve ocasión de despedirme de Mona Lisa. En el umbral de la puerta, con el rostro perdido en su abrigo de pieles, me confesó sinceramente, así entre nos, que se había divertido como loca”. Independiente de su creador y del cuadro del Louvre, de cuerpo entero, Mona Lisa va a una fiesta y se divierte. No era la primera vez que Juan José Arreola —detrás de su narrador de “Cocktail Party”— se encuentra con Mona Lisa.

En *El último juglar*, Juan José Arreola cuenta que en enero de 1946 visitó el Museo del Louvre, desierto como estaba la propia ciudad luz en aquellos terribles años de la guerra. Arreola entra a un salón donde había objetos en el piso. Nos dice:

Luego caminé hasta el fondo de la habitación y ¡oh sorpresa! Reclinada sobre el muro, como si fuera una obra de arte cualquiera, estaba nada menos que la Gioconda de Leonardo da Vinci, el cuadro más célebre del mundo. No creyendo en lo que veía, me acerqué tanto que tuve miedo de no sé qué cosa. Después de mirarlo un rato, no pude ceder a la tentación de tomarlo con mis manos, no es un cuadro grande, tenía

¹⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 58-59.

un marco de proporciones normales. Lo alcé frente a mí como si fuera una mujer amada y sin tocarla le di un largo beso de invierno. Emocionado y temiendo que se me cayera de las manos, me incliné poco a poco hasta dejarlo otra vez en el suelo. Salí disparado a la calle, no sin antes hacerle una serie de obligadas reverencias al policía.¹⁶

Así evocada, esta escena es mágica, fantástica. Con el beso, imagino al escritor mexicano bailando por el salón vacío con la Gioconda en sus brazos. “Me divertí como loca.” Eso fue a principios de 1946. En Juan José Arreola no había línea que dividiera —eso sí, sin ninguna confusión— la realidad con la ficción; su “ser y estar en el mundo” era un despliegue de vida y cultura, de cotidianidad habitada por la inventiva, la fantasía, de un dar gracias a los demás, a la vida, sin resentimiento ni envidia por “los bienes ajenos”. Reconoce “con reconocimientos” al otro y, en el contexto cultural, el arte de los otros, sobre los que da su opinión, su punto de vista. Muchas veces, ese reconocimiento lleva a otro, de carácter artístico también y a veces éste deriva hacia lo amistoso, lo familiar. Un ejemplo: cuando habla del artista Roberto Fernández Balbuena. En *El último juglar* Arreola comenta:

Durante unos años frecuenté la casa del matrimonio formado por Elvira Gascón, su esposo Roberto Fernández Balbuena [...]. Elvira y Roberto son dos artistas representativos del exilio español en México. La obra de ella se ha exhibido en

numerosas exposiciones, tanto en México como en España [...]. Sin la amistad de Roberto no hubiera cuajado mi conocimiento de España.

[...] De Elvira conservo un bello dibujo a línea, de lo mejor que ha hecho ella en su vida y que creo es un retrato mío en el que estoy escribiendo mi cuento *Carta a un zapatero*. Es un dibujo en el que me idealizó poéticamente y que me recuerda mucho una época de Pablo Picasso, que no es poco decir del trabajo artístico de Elvira Gascón.¹⁷

Es éste un testimonio de amistad, del exilio de dos artistas, de agradecimiento por parte de quien escribe, de la relación pintura y cuento (se pinta el acto de la creación), del eco “picassiano” en el retrato en Elvira Gascón. Roberto Fernández Balbuena también hizo un retrato de Juan José Arreola¹⁸. Héctor Xavier lo dibujó y Lola Álvarez Bravo lo fotografió. Él reconoció el arte de cada uno, lo reseñó en pleno deleite del gozo por la obra artística de sus contemporáneos; entre éstos, Lola Álvarez Bravo, Elvira Gascón, Angelina Beloff y María Izquierdo.

1953. Año del Premio Jalisco de Literatura

...y de seguir al día con sus notas hemerográficas. Si en el año 1952 Juan José Arreola escribió varias notas culturales y reseñó la exposición de Lola Álvarez Bravo, en 1953 habló de nuevo y en su momento del arte de la fotógrafa jalisciense. En la *Revista de la Universidad de México* Arreola escribió

¹⁶ Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, pp. 258-259.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 322-323. Dibujo de Elvira Gascón.

¹⁸ *Ibid.*, p. 329.

“Inventario. Lola Álvarez Bravo”¹⁹. Comenta que fueron fotos presentadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Así sería. Sin embargo, al parecer, su reseña se refiere a la exposición “México en la vida, en la danza, en la muerte” —“una de las más bellas colecciones de momentos mexicanos”, dice Arreola—, presentada en el Salón de la Plástica Mexicana el 10 de septiembre de 1953.

Juan José Arreola reflexiona sobre la vida, la fotografía y su relación mutua en la mirada de Lola Álvarez Bravo quien elige temas y momentos, selecciona y, al captar los instantes, “sabe echar sobre ellos una mirada profunda y clara que los suspende en el espacio y los rescata del tiempo” (s/n). Arreola mismo se sitúa entre el tiempo y el espacio, lo sucesivo y lo continuo, el avance, el corte, el retroceso. La continuidad en que se vive impide detenerse el momento, lo que la fotografía sí hace: se inmoviliza el movimiento, se revela la aparente inmovilidad de cosas y fenómenos. La fijeza de la imagen alude a la dinámica de su contexto. En la fotografía lo móvil es inmóvil y lo inmóvil es movimiento: modelo ejemplar de este mecanismo, la mirada, la cámara de la fotógrafa fiel a México, fiel a la amistad, fiel a su fotografía, a sí misma.

Concluye Juan José Arreola (sin ninguna concesión a una máquina manejada por manos de mujer): “Gracias, Lola Álvarez Bravo, por estos momentos de éxtasis mexicano ante la vida, la danza y la muerte. Gracias, sobre todo, porque la intervención del artista no interrumpe nuestra contemplación en

alarde alguno, y nos deja el goce íntegro de cada trance, limpia y puramente logrado.” Su escrito cierra después de sus disquisiciones sobre el tiempo y el espacio en las que ha probado la propuesta inicial de su reseña:

Las fotografías de Lola Álvarez Bravo [...] forman una de las más bellas colecciones de momentos mexicanos: de vida, de danza y de muerte. Vida, en fin de cuentas, porque la danza es la exaltación del ser, y la muerte una nostalgia presentida del ‘dejar de ser’.

A manera de fotografía, en octubre de 1953, Juan José Arreola fijó la imagen de una de las mejores fotografías de un México en movimiento. Esta reseña es poco citada, como también lo es la exposición de Lola Álvarez Bravo. Acudir a los catálogos de las exposiciones, en este caso de las de Lola Álvarez Bravo, podría hacerse por medio de reseñas como ésta, que da forma al fondo de algunos archivos de la cultura en México.

De 1954 es una fotografía que Lola Álvarez Bravo le tomó a Juan José Arreola²⁰. Son años interesantes de relación entre artistas, una especie de “época de oro”; aunque en dicha época predomina el género masculino y en los estudios había sucedido lo mismo, son imprescindibles los estudios sobre aportaciones de las artistas plásticas y de las escritoras también. En la formación de algunas de estas últimas tuvo mucho que ver Juan José Arreola, en el Centro Mexicano de Escritores y sobre todo en sus talleres literarios y sus editoriales. Tan sólo como mención

¹⁹ UNAM (octubre 1952).

²⁰ Aparece en Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, p. 297.

—que aquí se trata de artistas acerca de las que Juan José Arreola escribió—, podemos citar a las escritoras por él publicadas en los años cincuenta en la editorial Los Presentes: Elena Poniatowska (*Lilus Kikus*, 1954), Mercedes Durand (*Espacios*, 1955), Carmen Rosenzweig (*El reloj*, 1956), Josette Simo (*Mensaje*, 1956), Margarita Paz Paredes (*Casa en la niebla*, 1956) y Raquel Banda Farfán (*Valle verde*, 1957).²¹ En Cuadernos del Unicornio publicó Beatriz Espejo (*La otra hermana*, 1958), y en sus talleres literarios estuvieron, entre muchos, Elsa Cross, Esther Seligson y Tita Valencia.

También de los años cincuenta mexicanos

¿Otras mujeres artistas en escritos de Juan José Arreola? En “Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa”, Margarita Tortajada Quiroz lo cita en relación con el Ballet Moderno de México: “Según Juan José Arreola, el objetivo que perseguía la coreógrafa era presentar ‘con un criterio artístico’ las ‘muestras más bellas de la música y la danza prehispánica, criolla y moderna’ lo que significaba ‘depurar y elevar a su verdadero nivel algunas de estas creaciones populares’.”²² Al hablar de Amalia Hernández, Arreola des-

taca la continuidad histórica de la música y la danza con base en un juicio, un conocimiento sólido de quien sería un icono de la danza y la coreografía en México. Cuando en 1967 Arreola habla de “Marcel Marceau”, escribe esta dedicatoria: “Mi afecto y admiración hacia el arte y la persona de Marcel Marceau pertenecen a Amalia Hernández. J.J.A.”²³ La breve nota deja ver la relación entre los artistas de aquel momento en México, la mitad de los años cincuenta. Sin declararse como generación, era un grupo que intercambiaba y compartía la cultura hecha en México, al mismo tiempo que dialogaba con el arte de otros continentes que llegaba y se transformaba en el país.

Particularmente importante en la trayectoria cultural de Juan José Arreola fue Poesía en voz alta (1956). Si bien varias mujeres artistas estaban involucradas en esta experiencia teatral (Leonora Carrington y Elena Garro, por ejemplo), los nombres que Arreola menciona en sus escritos son los de Paquita Perujo, Nancy Cárdenas, Rosenda Monteros, Tara Parra, y de Margit Frenk, Yolanda Iris Alatorre y María Cristina Alatorre. Estas menciones sugieren nuevas rutas a seguir en la historia teatral, poética también, de los años cincuenta en México; en esta historia las mujeres artistas son presencias activas de inminente importancia tanto en lo individual cuanto al contexto cultural de la mitad del siglo. En este contexto es importante La Casa del Lago, de la que fue director Juan José Arreola, amigo y admirador de Carlos Pellicer, tan cercano a Frida Kahlo. Puede

²¹ Véase Óscar Mata, “Los Presentes, del maestro editor Juan José Arreola”, *Literatura Mexicana*, 13.2 2002, pp. 187-214.

²² Margarita Tortajada Quiroz, “Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa”, *Casa del Tiempo*, 4.37, 2002, p. 63. La investigadora cita de Juan José Arreola, “Ballet Moderno de México”, expediente del Ballet Moderno de México, México, Expediente del CENEDI Danza, INBA, s/f.

²³ UNAM, *Revista de la Universidad de México*, diciembre de 1967, p. 33.

hurgarse aún más en las redes artísticas y personales de la cultura en México, donde el arte (para bien, menos bien o para mal) va ligado también a nexos de amistad (¿solamente?) de sus protagonistas.

En aquellos años —hablamos sobre todo de los cincuenta— destacaba la poeta Pita Amor, amiga personal de Juan José Arreola, nacidos ambos en 1918: ella, el 30 de mayo y él el 21 de septiembre; él murió el 3 de diciembre de 2001 y ella el 8 de mayo del año 2000. Guadalupe Dueñas en “Juan José Arreola” comenta acerca de la noche en que en casa de Pita Amor cenaban Juan José Arreola, Pita, Rosario Castellanos, Guadalupe Dueñas y alguien nombrada como Cordelia²⁴. El tema de conversación era el bien y el mal, el tema de la salvación, que Arreola compartía con las escritoras.

Pita Amor le dedica el segundo cuarteto de su soneto “Dedicatoria”:

A Arreola, el florentino mexicano
que a Salaino su gloria ha bordado
con alamares de festón plateado
que dibujó con tinta de su mano.²⁵

²⁴ Guadalupe Dueñas, *Obras completas*, Ed. Patricia Rosas Lopátegui, introd. Beatriz Espejo, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

²⁵ El soneto completo es: “Al dueño del desierto americano,/ del llano desolado y devastado,/ a Rulfo, que del llano enamorado,/ arrasó el Continente Americano./ A Arreola, el florentino mexicano/ que a Salaino su gorra le ha bordado/ con alamares de festón plateado/ que dibujó con tinta de su mano./ A la grave y contrita Emma Godoy/ que practica la misa ayer y hoy./ A Guadalupe Dueñas, la infernal/ y a su pluma celeste y terrenal./ A Guadalupe Amor, la mexicana/ que es dueña de la tinta americana. Lo tomo de Roberto Fernández Sepúlveda (ed.), *Guadalupe Amor*, México, UNAM, 2012, p. 3.

Este soneto dialoga con “El discípulo” de Juan José Arreola²⁶. En “Pita Amor, un mito mexicano”, dice Beatriz Espejo que en *Galería de espejos*, libro de cuentos de 1959 de Pita Amor, se nota “la mano” de Arreola a quien Pita “había tomado como maestro”²⁷.

Michael K. Schuessler cita la relación de Pita Amor con Juan José Arreola. En una entrevista dice Arreola:

En 1940, Pita ya figuraba como muchacha sumamente atractiva y tan llena de carácter y tan liberada y tan completamente desatada... Los ojos eran impresionantes y toda ella ejercía una fascinación inmediata. A veces, yo le tenía una especie de miedo. Era un ciclón, un meteoro, una fuerza de la naturaleza... Llegaba Pita y era como si empezara un aguacero resplandeciente con rayos y centellas y todo; la risa y las bromas y todo era terrible. Ya sonaba su nombre por su amistad con don Alfonso Reyes, que la tenía como una especie de niña mimada y bella. Con mucha simpatía, Pita empezó a escribir y don Alfonso indudablemente le dio consejos [...]. Él le dijo cómo se hace una décima, cómo se hace un soneto y se ve que él revisaba las cosas.²⁸

²⁶ “El discípulo es uno de los cinco *Cuentos* que Juan José Arreola publicó en *Los Presentes* en 1950.

²⁷ Beatriz Espejo, “Pita Amor, un mito mexicano”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, núm. 18, 2016, p. 13.

²⁸ Citado por Michael K. Schuessler, *Pita Amor: la undécima musa*, prólogo de Elena Poniatowska, México, Aguilar, 2018. Schuessler cita “ampliamente” lo que Arreola dice de Pita, sobre todo “la defensa” que hace Arreola acerca de que Pita sí escribía sus poemas, tenía el genio (había quienes decían que sus escritos no eran de ella).

Pita y Juan José —ella le dedicó un soneto, “Al maestro de la tinta y de la pluma/ que adelgaza el verbo estremecido”— fueron amigos de Gabriela Mistral; ambos hablaron de Frida Kahlo y de Teresa Montoya. La vida intelectual en México siempre ha estado ligada a las relaciones de amistad (de “enemistad” también, que no es el caso de Arreola). Lo que me interesa es ver a un Arreola (nunca aislado) en el medio cultural; en este caso, en relación con mujeres artistas acerca de las que escribe, de las que ahora aquí tenemos una muestra.

Sin año y también para siempre: artistas en la ficción

Demos una vuelta de página a las notas culturales de principios de los años cincuenta del siglo xx escritas por Juan José Arreola (un ejemplo, sobre Angelina Beloff, María Izquierdo y Lola Álvarez Bravo, de las que se encuentran pocas noticias) para meternos a la ficción de Juan José Arreola. Se trata ahora de “Homenaje a Remedios Varo”²⁹. El breve relato (tres párrafos, de tres, doce y cuatro líneas respectivamente) sintetiza un mito, una leyenda (la de San Jorge y el dragón que pervive en la leyenda dorada de Jacobo de Vorágine), una pintura (la de los vampiros de Remedios Varo) y crea una tercera narrativa que bien podría leerse también a la luz de la realidad.

La historia “propia” de Arreola tiene tres personajes: “la doncella inexperta”;

“un tipo con facha de dragón, lengua relampagueante y chaleco de fantasía”; “el hijodalgo”, “dosel” que, auxiliado “por un grupo de sacripantes” salva oportunamente a “la indecisa”. El breve, pero complejo relato concluye:

Cuentan las malas lenguas que el joven protagonista de nuestra historia escapó de un cuadro de Remedios, que tiene hábitos de vampiro y se ha dedicado chuparle la sangre a la princesa: mariposa a quien salvó de la muerte de fuego.

Pero, ¿“realmente” ha sido salvada la princesa, aun habiendo evitado que el fuego le quemara las alas?

El personaje femenino es el mismo. Nombrado de varios modos —“dama” (indecisa), “princesa”, “mariposa”—, se va completando su perfil de mito, de leyenda, de ficción. ¿Y los personajes masculinos? Con lo de “lengua relampagueante y chaleco de fantasía”, juguetonamente podría pensarse en el propio autor; con lo de “escapó de un cuadro de Remedios Varo”, juguetonamente también, podría pensarse en el autor. Y juguetonamente podemos imaginar al propio Juan José Arreola como personaje de Remedios Varo. Surrealistas los dos. Quien es homenajeada y quien escribe “Homenaje a Remedios Varo”.

Este “homenaje” arreolino nos recuerda su “*Achtung! Lebende tiere!*”³⁰, donde una niña en un zoológico le revuelve las ideas a un león y el animal voltea y se la come. La niña y el león podrían tener referentes en

²⁹ En la sección de *Cantos de mal dolor de Bestiario*. Juan José Arreola, *Obras*, México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 53.

³⁰ *Achtung! Lebende tiere!* se publica por primera vez en Juan José Arreola, *Confabulario total*.

la realidad, tal vez los mismos de “Homenaje a Remedios Varo”, pero en estos renglones enfocamos personajes de la ficción con referencia explícita, textual, en los escritos de Juan José Arreola; algunas de estas mujeres rodearon desde su infancia a Juanito el recitador, el consentido de su hermana Elena, quien lo cuidó con la ternura de la hermana mayor.

De aquellos años, y en este contexto de mujeres, hay una anécdota que Arreola le cuenta a Orso, su hijo:

...aquí debo recordar que la principal alucinación consistía en una invasión de mujeres a mi habitación infantil. Se me llenaba el cuarto de mujeres y esas mujeres no eran tan definitivas como usted podría imaginarse, sino que correspondían a las estampas que yo recortaba con tijeras, de los cuadernos de modas que me regalaban mis tías, cuadernos de figurines de aquel tiempo. Yo recortaba durante el día estas figuras de modelos y en la noche se me llenaba el aposento; haga usted de cuenta que yo parecía un modisto en día de la representación de sus colecciones. Me acuerdo que por consejo de mi hermano mayor agredí a unas de estas mujeres, me les eché encima, pero resultó que me asusté más ya que me di cuenta de que eran fantasmas.³¹

Esta alucinación de Juan José Arreola tiene que ver con la fiebre que sufrió de

³¹ Orso Arreola, *Juan José Arreola. Vida y obra*, Guadalajara, Secretaría de Cultura, 2003, pp. 49-50. Se cita la entrevista en la que su padre cuenta la anécdota (Gabriel Benítez, “Juan José Arreola: las experiencias del paciente”, *Mundo Médico* [abril de 1974]): 27-37).

niño, que relaciona con magazines franceses ojeados (y hojeados) varias veces, hasta aprendérselos de memoria. Cuenta en *El último juglar*:

Mi percepción primera de París es de tipo sensual; cuando me enfermé de fiebre en mi niñez, tuve que estar en cama durante muchos días, y mis papás, tíos y mis hermanos me llevaban toda clase de revistas y catálogos, entre los que recuerdo varios que hablaban de modas y telas francesas, de ropas y artículos diversos para el hogar. Entonces, para mí, la vivencia que redondeó mi idea infantil de París, más que intelectual y cultural, fue una referencia sensual, erótica, porque en estas revistas de modas venían mujeres preciosas de aquella época, de los primeros años veinte, vestidas maravillosamente con llamativos trajes *art-decò*.³²

París, pues, le entró por los sentidos, la mirada, contemplación envuelta de sensualidad, en erotismo, una especie de hedonismo adelantado, de placer por la textura. Junto a la seducción por las vestimentas, el niño notó que las mujeres de las revistas iban vestidas con “hermosas pieles de castor, nutria, armiño y zorro azul. Tanto, que uno de mis recuerdos más felices de aquellos días de infancia fue un catálogo que llegó a mi casa de quién sabe dónde, sobre pieles y los animales que las producen. Junto con las pieles y los abrigos, venían unas preciosas estampas a colores de los animales en su medio ambiente”³³. Del cuerpo femenino es-

³² Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, p. 224.

³³ *Ibid.*, pp. 224-225.

tilosamente, la mirada del niño descubre las pieles de los animales y a los propios animales en su *habitat*, palpito remoto que años después derivará en el proyecto del bestiario de Chapultepec realizado artísticamente con el artista Héctor Xavier³⁴.

En *El último juglar*, Arreola vuelve al cuerpo femenino y esboza un retrato:

También llamaron mi atención los rostros de ojos sombreados y las bocas de suaves labios dulces y rojos de las mujeres, con su cabeza adornada con hermosos sombreros de cinta de moño, y los grandes collares de perlas, y las piernas con medias caladas y sus largas manos finamente guardadas en guantes de piel. Toda la magia y la belleza de las mujeres misteriosas de aquellos almanaques hicieron que mis ojos y mi alma se llenaran de sueños.³⁵

El maquillaje, las joyas, el sombrero, las medias, el guante —el artificio afinado en el cuerpo femenino impreso en las revistas, los catálogos, los almanaques—, fue creando ilusiones, quimeras, sueños y ensueños en el niño que descubrió la textura de los cuerpos en la textura impresa. A las imágenes las acompañaban las palabras, otro idioma también, y supo que la luz de París bien valía una misa, una fiesta, una ilusión, un anhelo. Desde Zapotlán el Grande, Jalisco, Juanito, el Recitador, se acercó a Europa y juntó

los cielos y los signos de dos lugares que él unió en sus sueños, en su cultura y su historia.

Entre la ficción y las realidades

Años después, en una nota nostálgica, dijo Juan José Arreola:

Muchas noches me he soñado caminando solo por la colonia Cuauhtémoc, acompañado por Sara y los niños, por mi hermano Antonio, por mi hermana Berta. Camino al Fondo de Cultura me encuentro con Antonio Alatorre. Pasando por Río Nazas veo a Juan Rulfo asomado a su ventana, su rostro parece amplificado, en blanco y negro, está triste, siempre está triste, excepto cuando sonrío, sentado a un lado del burro de planchar de Sara en nuestro departamento del Río Ganges. Al pasar por Río Dueiro veo a Pita Amor en su balcón, vestida de manola, tocada con una mantilla de encaje blanco que cae sobre la calle perfumándola toda. Llego a la glorieta de Melchor Ocampo y desde el prado alcanzo a distinguir a Juan Soriano tendiendo unas sábanas color de rosa en la azotea.³⁶

Es una reflexión entrañable, las líneas reúnen lugares (un “lugar de la memoria”), familia, amigos cercanos, “los que se han ido”, quienes se habían quedado y ahora, con Arreola mismo, también se han ido. Entre las imágenes, está la de su hermana Berta, su amiga Pita Amor, Sara Sánchez, su esposa —*Sara, más amarás*³⁷—, de quien se divorció

³⁴ Juan José Arreola, Héctor Xavier, *Punta de plata*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.

³⁵ Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, p. 226.

³⁶ *Ibid.*, p. 387.

³⁷ Juan José Arreola, *Sara, más amarás*, comps. Alonso y José María Arreola, México, Joaquín Mortiz, 2011.

y se volvió a casar. Fue Sara, gran amiga de Juan Rulfo, una mujer fuera del inventario público, pero dentro de la vida de Juan José Arreola. Madre de Claudia, de Fuensanta, de Orso.

¿Fuera del inventario? Sí, de la “farándula literaria”, de las crónicas culturales de la época, de los talleres literarios, pero inseparable en los primeros años del confabulador y en sus últimos años. Estas mujeres también cuentan, estas mujeres tendrían también que contar —un ejemplo, el de Claudia Arreola Sánchez, que tantas veces fue “lazarilla” de su padre el escritor. En el caso de Juan Rulfo, él sí oyó contar a Sara Sánchez y con ella dialogó tal vez como no lo hizo con nadie —lo cuenta Juan José Arreola. Entre Juan Rulfo y Juan José Arreola la función de Sara Sánchez fue una especie de bisagra entre esta yunta de Jalisco, de amistad y de literatura. A manera de conclusión podríamos decir que Sara —la de presencias y ausencias reales, no la del verbo “dominar”, es quien con su nobleza (sacrificio también) salvó el mundo personal de Juan José Arreola. Las cartas inventariadas en *Sara, más amarás* son un tributo, el rescate de un amor que como los juegos palíndromáticos de Juan José Arreola se vivió de ambos lados de los renglones de la vida: fue un ir y venir.

En el libro se dice: “Sara, estoy muy contento, porque pocos libros han sido recibidos como el mío. Todas las gentes creen que llegaré a ser un escritor, pero de lo de veras buenos. A mí me da un gran miedo quedarme sin hacer lo que de mí se espera. Ojalá, Sara, y lo realice. Tendrás entonces un Juan José más digno de ti”.

En Arreola (*Y ahora la mujer...*)³⁸, dijo Juan José Arreola:

veo la salvación del mundo en la aparición de la mujer en todos los ámbitos de la vida. Ella será moderadora y nos reintegrará otra vez a una vida de naturaleza, después del fracaso de la técnica, de la ciencia, de la propia cultura, pues pocas almas egregias no ajustan para compensar la masa gigantesca de miseria y horror.

Sara lo reintegró a la naturaleza, a un final tranquilo y sosegado.

No fue ella una de las figuras literarias tratadas de modos complejos y contradictorios en la narrativa de Juan José Arreola³⁹, ni del inventario de mujeres artistas. De esas mujeres de arte, reales y ficticias, dejó testimonios escritos el autor de “la varia invención” en una época en la que en el alfabeto cultural predominaban los nombres masculinos. En su casa “entre ríos” de la Ciudad de México, en la de Zapotlán el Grande y en la del llano de la Perla Tapatía lo esperó siempre Sara Sánchez. La pienso como la heroína de “Parábola del trueque”: “A la luz de la lámpara, su rostro dormido se va llenando de reflejos. Como si del sueño le salieran le-

³⁸ Véase también Elena Urrutia (comp.), “La implantación del espíritu”, en *Imagen y realidad de la mujer*, México, Secretaría de Educación Pública (*Septentanas*, 172), 1975, pp. 44-61.

³⁹ En Helena Araujo, “Arreola, machista y feminista”, *Ideología y Sociedad*, núm. 21, 1977, pp. 41-46. Helena Araujo es una de las estudiosas en sugerir un tratamiento contradictorio de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola.

ves, dorados pensamientos de orgullo.”⁴⁰ La justicia poética iluminó la rutina doméstica, la cotidianidad, la sencillez de la vida.

En un tiempo se dijo aquello de que detrás de cada hombre ilustre hay una mujer inteligente, y aquí vimos a una noble mujer. Cuando las aguas de la vida se juntaron, los ríos ya no corrieron en paralelo, sino que también se reunieron. Juan José Arreola, inquieto, itinerante, generoso, intelectual, volvió a la casa, a la lealtad profunda de la familia, donde firmó el último de sus inventarios: el de un artista de la vida, del narrador que en silencio y a los 83 años se fue del mundo. Ahora, cumpliría 100 años (1918-2018).

Bibliografía

- Araujo, Helena, “Arreola, machista y feminista”, *Ideología y Sociedad*, núm. 21, 1977.
- Arreola, Juan José, *Gunther Staphenhorst*, México, Costa Amic, 1946.
- , *Varia invención*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Tezontle), 1949.
- , *Cuentos*, México, Los Presentes, 1950.
- , *Confabulario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952. (*Letras Mexicanas*, 2)
- , *Confabulario y Varia invención*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. (*Letras Mexicanas*, 2)
- y Héctor Xavier, *Punta de plata*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- , *Confabulario total*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- , *Obras*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- , *Y ahora la mujer...* Ed. Jorge Arturo Ojeda, México, Utopía, 1975.
- , *Prosa dispersa*. Ed. Orso Arreola. México, Conaculta, 2002.
- , *Sara, más amarás*. Comps. Alonso y José María Arreola. México, Joaquín Mortiz, 2011.
- Arreola, Orso, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Editorial Diana, 1998.
- , *Juan José Arreola. Vida y obra*, Guadalajara, Secretaría de Cultura, 2003.
- Dueñas, Guadalupe, *Obras completas*. Ed. Patricia Rosas Lopátegui. Introd. Beatriz Espejo. México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Espejo Beatriz, “Pita Amor, un mito mexicano”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, núm. 18, 2016.
- Fernández Sepúlveda, Roberto (Ed.), *Guadalupe Amor*, México, UNAM, 2012.
- Instituto de Investigaciones Estéticas, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1952.
- Lilian Scheffler, *Como aguinaldo de juguetería*, México, Procuraduría Federal del Consumidor-Fernández Cueto Editores, 1992.
- Mata, Óscar, “Los Presentes, del maestro editor Juan José Arreola”, *Literatura Mexicana*, 13.2 2002.
- Schuessler, Michael K., *Pita Amor: la undécima musa*. Prólogo de Elena Poniatowska. México, Aguilar, 2018.
- Tortajada Quiroz, Margarita, “Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa”, *Casa del Tiempo*, 4.37, 2002.
- UNAM, *Revista de la Universidad de México*, mayo de 1952.

⁴⁰ Aparece por primera vez Juan José Arreola, *Confabulario y Varia invención*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. (*Letras Mexicanas*, 2)

_____, *Revista de la Universidad de México*, octubre de 1952.

_____, *Revista de la Universidad de México*, diciembre de 1967.

_____, *México, la cultura, el arte y la vida cotidiana*, t. 1 (comp. Carlos Flores Videla), 1990.

Urrutia, Elena (comp.), "La implantación del espíritu", en *Imagen y realidad de la mujer*, México, Secretaría de Educación Pública (*Septentas*, 172), 1975.

La Feria. Una mirada cotidiana y regional

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO
SAMUEL RICO MEDINA | BIBLIOTECA CLAVERIANA

Resumen

En el primer centenario del nacimiento de Juan José Arreola Zúñiga (1918-2001) es oportuno revalorarlo como se merece, por lo que esta vez rendiremos nuestro humilde tributo, resaltando las aportaciones de su magistral obra *La Feria*, en la que nos ofrece una visión evocadora sobre el devenir de Zapotlán el Grande (hoy Ciudad Guzmán), su pueblo natal, en espera de su gran fiesta. De carácter cercano a un diario autobiográfico, se presenta en ella un estupendo concierto de voces que pueblan este pequeño espacio provinciano, inmerso en un mar de historias ancladas en la cotidianidad. La forma en que está escrita, gracias a los recursos desplegado por el Maestro, hacen de dicho pueblo un escenario que, a pesar de que se trata de una localidad, adquiere un carácter universal.

Abstract

In the first centenary of the birth of Juan José Arreola Zúñiga (1918-2001) it is opportune to revalue him as he deserves, so this time we will pay our humble tribute, highlighting the contributions of his masterpiece *La Feria* in which he offers us an evocative vision of the future of Zapotlán el Grande (today Ciudad Guzmán), his native town, awaiting his great party. With a character close to an autobiographical diary, there is a wonderful concert of voices that populate this small provincial space, immersed in a sea of stories anchored in everyday life. The way in which it is written, thanks to the resources deployed by the Master, makes the town a scenario that although it is a locality, acquires a universal character.

Palabras clave: feria, pueblo, historia, testimonial.

Key words: fair, village, history, testimonial.

Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás y Samuel Rico Medina, "La Feria. Una mirada cotidiana y regional", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 93-100.

En memoria de Sergio González Rodríguez

El propósito de este artículo es poner de relieve la obra de un personaje singular de la literatura mexicana a través de una de sus obras maestras: *La feria*¹, la cual inspiró al historiador Luis González a concebir una obra descrita como un claro ejemplo de "microhistoria", San José de Gracia. González llegó a la conclusión de que la Historia Nacional, nuestra historia patria, no se concibe sin las historias matrias, es decir las historias de los municipios, asentados en pequeñas localidades. Los grandes procesos nacionales se tornan historia a través de cotidianidades transcurridas en las comunidades.

Breviario de su vida

Juan José Arreola nació en Ciudad Guzmán, Jalisco, el 21 de septiembre de 1918, "en el estrago de la gripe española", y murió en Guadalajara el 3 de diciembre de 2001, en el año del fatal 11S. Vale la pena atender su propio relato de vida: "Yo soy el cuarto hijo de unos padres que tuvieron catorce... Como ven ustedes, no soy niño consentido. Arreolas y Zúñigas disputan en mi alma como perros su antigua querella doméstica de incrédulos y devotos."²

Le tocó vivir una época agitada: "mi infancia transcurrió en medio del caos provinciano de la Revolución Cristera. Cerradas las iglesias y los colegios religiosos, yo, sobrino de señores curas y de monjas escondidas, no debía ingresar a las aulas oficiales so pena de herejía". Ante tal situación su padre lo "puso a trabajar" ya que a los doce años entró como aprendiz de taller de encuadernación y luego a la imprenta. "Soy autodidacto, es cierto. Pero a los doce años y en Zapotlán el Grande leí a Baudelaire, a Walt Withman y a los principales fundadores de mi estilo: Papini y Marcel Schwob..." Apunta que desde 1930 desempeñó más de veinte oficios y empleos diferentes: vendedor ambulante, periodista, mozo de cuerda, cobrador de banco, impresor, panadero, come-

¹ Juan José Arreola, *La feria*. México, Editorial Booket, 2015.

² Juan José Arreola, *Obras: Confabulario*, pp. 8-9.

dante, conductor de televisión. Considera justo mencionar que el hombre que le cambió la vida fue Louis Jouvet, a quien conoció a su paso por Guadalajara y lo llevó en 1944 a París, becado. Cumplió su sueño de pisar las tablas de la Comedia francesa, bajo los órdenes de Jean Louis Barrault. De regreso a México, el Fondo de Cultura Económica, gracias a los buenos oficios de su amigo Antonio Alatorre, lo contrató como corrector de pruebas de imprenta, traductor y finalmente figuró en el catálogo de autores, a partir de 1949.³

Los editores de Booket señalan que Arreola estudió teatro en la Ciudad de México con los directores Fernando Wagner, Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli. Por su trayectoria, logró importantes reconocimientos: Premio Xavier Villaurrutia (1963), Premio Azteca de Oro, revelación anual de Televisión (1975), Premio Nacional de Ciencias y Artes (Lingüística y Literatura, UNAM (1979), Aportación artística y extensión de la Cultura (1987) y el Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (1992).⁴

Arreola y su lugar en las letras mexicanas

El gran crítico literario Emmanuel Carballo afirma que la década de los cincuenta fue presidida por dos grandes cuentistas: Juan Rulfo y Juan José Arreola, a quien considera que nació maduro para las letras; por su oficio y malicia y por ser dueño de los me-

canismos del cuento, rápidamente se situó en primera línea.⁵ Arreola, sostiene, “era el triunfo del verbo, el sustantivo y el adjetivo, el triunfo de lo preciso sobre lo confuso,”. Afirma que cuando se aleja de las letras y se acerca a la televisión “es un actor de la cabeza a los pies”. Concluye categórico que: “Juan José es el escritor de historias cortas más sobresaliente que ha aparecido en México desde que el cuento es un género autónomo ejercido por profesionales.”⁶

De la imaginación portentosa de Arreola da constancia el reconocido escritor José Emilio Pacheco, quien relata que, a fines de 1958, cuando el Maestro iba a ser requerido por la Administración de la Universidad Nacional Autónoma de México para que devolviera el pago que se le había adelantado si no cumplía con entregar *Bestiario* en un plazo que vencía el 15 de diciembre, pidió al poeta a Juan José, arrojado en su catre, que le dictará. “Entonces, como si estuviera leyendo un texto invisible, el bestiario empezó a fluir de sus labios.” Entregaron el texto en el día señalado, para ser editado a comienzos de 1959. Gracias a esos días finales de 1958, considera el autor de *Batallas en el desierto*, que siente que su paso por la tierra quedó justificado porque fue “Amanuense de Arreola”. Posteriormente, en 1993, Juan José Arreola dictó en Guadalajara sus memorias a Fernando del Paso, quien con ello se transforma en su segundo *amanuense*.⁷

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 4.

⁵ Emmanuel Carballo, *Ensayos selectos*, pp.418-419.

⁶ *Ibid.*, pp. 432-433

⁷ Fernando del Paso, *Memoria y olvido de Juan José Arreola (1920-1947)*.

Comentarios en torno a la obra

El principal protagonista es la comunidad del pueblo pintoresco de Zapotlán el Grande, pendiente de su *feria*, que se celebra año con año desde tiempo inmemorial. Esa feria ancestral que quizá hunde sus raíces en los tianguis de los pueblos prehispánicos, por lo que estamos hablando de una acción cultural en el sentido braudeliano de “la larga duración”, esa realidad que el tiempo tarda en desgastar.⁸ La feria del final de la época virreinal tendía a convertirse en espacio esencial de intercambio comercial en una región. Ignacio del Río nos ofrece una definición precisa de *región*, a la que considera una porción del territorio donde se registran procesos de desarrollo histórico. Un fenómeno social, como la celebración de la feria, que ocurre en un espacio determinado, se define por las acciones de sociabilidad.⁹ Asevera Pilar Gonzalbo que “en la sociedad barroca, las fiestas se celebraban para honra de Dios y provecho comunal. Las fiestas honraban a la ciudad y a los mismos participantes”¹⁰.

Comerciantes importantes como José María Quiroz propusieron a las altas autoridades de la Corona, que sostenía un comercio monopolístico restrictivo, crear ferias mensuales en las principales localidades de toda la Nueva España. Se esperaba que las ferias, cuyo intercambio estaba basado en la

antigua práctica del trueque, estimularían el intercambio de mercancías de diversas regiones, así como de mercancías ultramarinas.¹¹

Tras el intrincado entramado de la sociedad pueblerina se pueden entrever en *La Feria (Lf)*, obra de madurez de nuestro homenajeado¹², las principales mallas del tejido: el papel de la iglesia como principal reguladora de la conducta social, y de los campesinos, preocupados por sus faenas en el cultivo de su tierra. A través del juego de la confesión se desenvuelven múltiples historias: el despertar de un adolescente a la sexualidad adulta, los impulsos morales que rigen los cortejos amorosos, el adulterio, los patrones culturales del machismo y la virginidad: “Al señor cura le gustaba subirse al cerro. ¿Adónde va, señor Cura? —A ver el pueblo por arriba. Estoy cansado de verlo por debajo.” (*Lf*:14)

Sin duda que la jocosa elocuencia de Arreola nos ofrece un curioso panorama de los diversos dramas sociales que viven sus personajes. La trama de los relatos, pautado por asteriscos (viñetas) de Vicente Rojo, permite que el lector arme las historias a la manera de un cubo de Rubik. Así podemos encontrarnos con las historias de mitos y leyendas locales, de los personajes y sus circunstancias y costumbres. Personajes como

¹¹ Enriqueta Quiroz, “Los mercados en la Colonia”.

¹² La primera edición fue publicada en 1963 por la editorial Joaquín Mortiz, quien tiene los derechos de autor. Para el presente artículo se utilizó la coedición de 1987, realizada por Mortiz y la Secretaría de Educación Pública, dentro de la serie Lecturas Mexicanas. En adelante, usaremos para este artículo sólo las iniciales del libro (*Lf*) y el número de página de esta edición entre paréntesis.

⁸ Fernand Braudel, *Historia y Ciencias Sociales*, p. 29.

⁹ Ignacio del Río, “De la pertenencia del enfoque regional en la investigación histórica sobre México”.

¹⁰ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, p. 284.

el usurero, el tendero, el médico, el historiador, que resultan interesantes por las encontradas opiniones que se desencadenan en torno a la muerte del agiotista, el Licenciado, que, sin embargo, convergen en condenarlo al unísono por morir en plena calle y aferrado a un cuarto de carne. (*Lf*: 57) Infortunadamente pues ya no cumplió sus promesas como miembro del patronato organizador de la fiesta de San José, el santo patrón. Como Mayordomo, había confesado:

“Todo lo que me debe el pueblo de Zapotlán, voy a gastarlo haciendo una fiesta como nadie la ha hecho, y ayudándoles a los indios para que les devuelvan sus tierras.” (*Lf*: 64) “Ésta era la primera vez que iba a gastar. [...] A lo mejor se murió del puro miedo de dar porque el solo estaba acostumbrado a prestar”. (*Lf*: 55)

Son varias las venas que podemos pulsar sobre *La feria*, una de las más interesantes es la de la imaginería popular en torno a la vida, el sexo y la muerte. Por ejemplo, el pasaje del médico, más interesado en hacer el inventario mental de los bienes terrenales con los cuales su cliente podría retribuir sus servicios (cerdos, guajolotes y las rosas de Alejandría), antes que preocuparse por la salud del hijo del rancharo, quien infructuosamente describe los males que aquejan al enfermo. (*Lf*: 23) O la historia de don Salvador el tendero, que de tanto pensar no se decide a cortejar a su dependienta, hija del cerero, quien termina enredada con el galán del pueblo. (*Lf*: 104) Lo que impedía al tendero don Salva a pedir la mano de Chayo, su adorado tormento, era su propio prejuicio de contraer nupcias con la hija de un hombre humilde, pretensión que se vio

sin efectos una vez que la dama había sido raptada por el charro Pantaleón, sobrino del Licenciado.

Uno de los temas preferidos del artista fue el amor, señala el crítico literario Emmanuel Carballo: “(la mujer, la imposibilidad absoluta que padece el hombre absoluto para comprender absolutamente a la mujer total)”¹³. En efecto, una de las historias más impactantes es la del músico de arpa de pueblo, quien queda trastornado al descubrir a su mujer fornicando con un extraño. “¡Hojarascas, le están pegando a dar! Fue todo lo que dijo y se salió de su casa para jamás volver. Pudo haber matado al otro, que estaba indefenso, o matarla a ella o matarlos a los dos. Pero nomas agarró su arpa y se fue con la música a otra parte... Nunca habla más. No pasa de “Hojas” y “Hojarascas”. (*Lf*: 29)

Es de llamar la atención la referencia que hace Arreola sobre los mitos populares, con los que hace la historia local de un pueblo, el cual reafirma su identidad en términos de su vieja rivalidad por pleitos de tierras con sus vecinos: “los cuervos trajeron otra vez el maíz a Zapotlán, cuando nos lo quitaron las gentes de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula”. (*Lf*: 68)

Por cierto, el escritor arremete contra la fatua pretensión de los lugareños de sentirse orgullosos de su patria chica, vanidad notoria en sus habitantes apasionados por su tierra. Sobre todo en el pasaje de la tertulia, a la que fue invitado un cronista, historiador de Sayula, quien para sorpresa de los zapotlanecos desmitifica hechos de su

¹³ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 433.

pasado, demostrando que a lo largo de los años, los antepasados de Zapotlán el Grande no figuraron como paladines de la historia patria como se creía, sino que por el contrario se habían caracterizado por su cobardía y ruindad, al grado de que allí se planeó una emboscada para asesinar a Benito Juárez, a su paso por esta región jalisciense. (Lf: 121-122)

De alguna manera el mundo social que recrea Arreola tiene mucho que ver con una población en lenta transición, es decir, un espacio rural que comienza a urbanizarse: es una localidad donde los extraños visitantes son vistos con curiosidad motivada por la novedad: cirqueros, vendedores ambulantes, entre los que destaca una vendedora de productos de belleza, quien trajo de cabeza a los jóvenes de Zapotlán.

La controvertible instalación de un prostíbulo, regentado por doña María la Matraca, causó conmoción en esta comunidad tradicional que se escandalizaba con el establecimiento de un recóndito espacio de comercio sexual, que ofrecía sus originales atractivos como Concha de Fierro: "Leonila le dijo: ojalá y nunca halles quien te rompa para que sigas cobrando doble y acabes tu vida de señorita." (Lf: 79)

Después de todo, con motivo de la fiesta de carácter sacro, del Día de la Función será posible traspasar la frontera de lo profano, y así dar paso al jolgorio. Llega la esperada festividad: "Da gusto ver al pueblo lleno de fuereños... Nomás de verles la traza se sabe si vienen de la sierra o de la costa." "La feria de Zapotlán se hizo famosa por este rumbo." (Lf: 20)

Es impresionante cómo el escritor entrelaza la historia local con el relato colectivo del pueblo, a través de la historia oral. Estamos de acuerdo con Yurkievich, quien afirma que más que galería de personajes... *La feria* es coro de voces... debido a ello la lengua tiene importancia fundamental. Arreola delega en sus múltiples locutores la enunciación del relato, que recoge las variantes del español de Jalisco. De esta manera el habla de cada relator resulta genuina.¹⁴ Citamos algunos ejemplos de diferentes épocas mencionadas en *La Feria*:

La Colonia: "Somos treinta mil desde siempre. Desde que Fray Juan de Padilla vino a enseñarnos el catecismo..." (Lf: 7) En torno a La Reforma: "En el año de 1848 un señor Cura cuyo nombre no viene al caso, anticipándose a las Leyes de Reforma, le vendió a un rico de aquí casi todos los terrenos de la Cofradía de Nuestro Amo, como si fueran suyos...Y todavía hay quienes se asusten porque don Benito está allí en el parque, dándole la espalda a la Parroquia." (Lf: 25)

La revolución: "Carrancistas y villistas nos traían a salto de mata, desde Colima a Guadalupe, pariendo chayotes... Diario teníamos fusilados y colgados, todos gente de paz". "La Cuesta de Sayula es un lugar muy funesto... el descarrilamiento y la batalla de 1915. La batalla la ganó Francisco Villa en persona." (Lf: 22)

El reparto agrario: "el reparto de 1902, que fue el fraude más grande y vergonzoso que registra la historia de este pueblo".

¹⁴ Saúl Yurkievich, "Prólogo" a Juan José Arreola, *Obras*, p. 43.

(Lf: 35) Aquí podemos constatar que la historia regional marcha a contrapelo de la historia nacional.

La modernidad: "Ahora somos una ciudad civilizada: ya tenemos una zona de tolerancia. Con caseta de policía y toda la cosa. Se acabaron los escándalos en el centro y junto a las familias decentes." (Lf: 75) Esta misma experiencia de la década de los cuarenta, la describe don Luis a su manera para San José: "Prosiguen las obras de la carretera, se instalan cantinas y pecadoras."¹⁵ Existe paralelismo entre el escritor jalisciense y el historiador michoacano, pues ambos terruños están insertos en la cultura cristera, sus pobladores "cristianos a carta cabal" que se fueron a la guerra por la restauración de cultos (Pv: 354).

Grandes prodigios:

Señor San José llegó a Zapotlán de un modo muy humilde y misterioso... a lomo de mula. Un arriero enfermo pidió posada en la Cofradía del Rosario el año de Gracia de 1745... Descargó dos bultos... Se acostó para descansar y ya no se levantó. Los frailes le dieron cristiana sepultura y aguardaron en vano que alguien reclamara la acémila y su carga... Decidieron abrir los bultos. Aparecieron las benditas imágenes de San José y la Virgen María. (Lf: 17-18).

La feria y sus fragmentos relampagueantes inspiraron a don Luis González y Gonzá-

lez para la culminación de su magistral obra *Pueblo en vilo* (1968) y así lograr emprender la "historia universal" de su pueblo "San José de Gracia". Ambas son experiencias pueblerinas que fluyen en la historia local y cotidiana. La obra de don Luis González y González cumple este año su cincuenta aniversario. La obra del *último juglar*¹⁶ se publicó cinco años antes. La primera está basada en la memoria colectiva, transmitida por tradición oral, estimuladora indiscutible de los amantes de la historia. La segunda obra, aunque también se finca en la memoria colectiva, se basa en la consulta inteligente y fidedigna de las fuentes históricas. Don Luis González y González señala que:

Todos los pueblos que se miran de cerca sin amor y calma son un pueblo cualquiera, pero al acercarlos el ojo, cargado de simpatía se descubre en cada pueblo su originalidad, su individualidad, su misión y sentido singulares, y hasta se olvida lo que tiene en común con otros pueblos. (Pv 16)

De hecho, desde la primera edición en 1968 de *Pueblo en vilo*, reconoció la influencia narrativa en su obra de Agustín Yáñez con *Al filo del agua* y *Las tierras flacas*; de Juan Rulfo con *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, y de Juan José Arreola con *La feria*. (Pv 20)

¹⁵ Luis González y González, *Pueblo en vilo*. *Microhistoria de San José de Gracia*, México, El Colegio de México, 1995, p. 268. En adelante, usaremos para este artículo sólo las iniciales del libro (Pv) y su número de página entre paréntesis.

¹⁶ Así tituló su hijo Orso su obra alusiva a los recuerdos que guardaba de su padre. Orso Arreola, *El último Juglar*, México, Diana, 1998.

Consideración final

Mas no por ello *La Feria* debe ser considerada una novela histórica, ya que es sobre todo un rosario de relatos cortos. Con fino oficio de gran escritor, Arreola hace de esta joya literaria un fabuloso anecdotario de historias de vida de los personajes representativos de su pueblo natal, por lo que al mismo tiempo adquieren rango de universalidad.

Cabe señalar que la obra de Arreola como la de González y González tienen un profundo carácter testimonial por ser autobiográficas, en las que se muestra un apego extraordinario a la tierra de sus ancestros. Es un buen augurio el que se rinda homenaje, en este caso en el centenario, a autores admirables como Juan José Arreola, porque eso indica que con la prueba del tiempo se transforma en un *clásico*, ya que su obra sobrevive a su creador, "sus trabajos se convierten en un patrimonio nacional de inestimable valor.... Adaptó "su cultura heredada a la experiencia cotidiana"¹⁷, conectando de esta manera el pasado con el presente.

¹⁷ Cfr. J. M. Coetzee, *Costas extrañas*, pp. 17, 23 y 29.

Bibliografía

- Arreola, Juan José, *La feria*, México, Editorial Booket, 2015.
- _____, *Obras de Juan José Arreola: Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1995.
- Arreola, Orso, *El último Juglar*, México, Diana, 1998.
- Braudel, Fernand, *Historia y Ciencias Sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Carballo, Emmanuel, *Ensayos selectos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Coetzee, J. M., *Costas extrañas*, México, Debol-sillo, 2011.
- Del Paso, Fernando, *Memoria y olvido de Juan José Arreola (1920-1947)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Del Rio, Ignacio, "De la pertenencia del enfoque regional en la investigación histórica sobre México", en *Estudios históricos sobre Sonora y Sinaloa (siglos xv-xviii)*, La Paz, Secretaria de Educación Pública-Universidad Autónoma de Baja California, 1996.
- González y González, Luis, *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, México, El Colegio de México, 1995.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, México, El Colegio de México, 2009.
- Pacheco, José Emilio, *Postfacio a Bestiario de Juan José Arreola*, México, Editorial Booket, 2015.
- Quiroz, Enriqueta, "Los mercados en la Colonia", en *Arqueología mexicana*, No. 122, 2013, pp. 68-73.
- Yurkievich, Saúl, "Antología" y "Prólogo", en Juan José Arreola, *Obras*, México, FCE, 2014.

Reflexiones críticas sobre “Un texto inédito”

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
IZTAPALAPA

Resumen

Interpreto el escrito que cierra el volumen *Narrativa completa. Arreola*, publicado por Alfaguara en 1997; corresponde al número IX, titulado “Un texto inédito”. Para ello tomo en cuenta el contexto en el que surgió, porque me parece fundamental para entender la intención del autor nacido en Zapotlán, Jalisco, hace 100 años.

Abstract

I interpret the text that closes the volume *Narrativa completa. Arreola*, published by Alfaguara in 1997; corresponds to the number IX, entitled “Un texto inédito”. For this, I take into account the context in which it arose, because it seems fundamental to me to understand the intention of the author born in Zapotlán, Jalisco, 100 years ago.

Palabras clave: inédito, crónica, humor, cine, erotismo, crítica, censura, Movimiento Pánico.

Key words: unpublished, chronicle, humor, cinema, eroticism, review, censorship, Panic Movement.

Para citar este artículo: Zamudio Rodríguez, Luz Elena, “Reflexiones críticas sobre ‘Un texto inédito’”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 101-107.

*A Sarita Poot cuyo
Giro en espiral sigue dando
vueltas de tuerca.*

*El cine utiliza simultáneamente todos
los recursos de las artes, los del teatro
y de la literatura, los de la pintura y
arquitectura, de la música y la poesía.*
Prefacio de *El cine. Su historia y su técnica*

Juan José Arreola en su autobiografía "contada a Fernando del Paso" aporta datos que me dieron luz para la realización de este ensayo: su recuerdo de que llegó a Zapotlán el "Cine Matur" cuando tenía seis o siete años de edad; acompañado de su hermano Rafael iban sábados y domingos a los cines de barrio por sus escasos recursos y que era consciente de que "el cine era una cosa prohibida"¹. Su afición por el cine francés continuó y siempre consideró que a través de él aprendió el idioma que le permitió ganarse la invitación de Luis Jovet para ir a París.²

Su etapa de trabajo en el Fondo de Cultura Económica, iniciada en 1946, la estimó equivalente a su formación universitaria³; entonces aumentó la cultura que había adquirido por sí mismo y agradeció la oportunidad de seguir disfrutando de la literatura y de otras artes. Me interesa recordar la traducción que hizo del francés en 1950

al libro *El cine, su historia y su técnica* de Georges Sadoul, antes citado, porque el conocimiento sobre el tema se advierte en la escritura de un recuerdo de su experiencia como actor de cine.

"Un texto inédito" de Juan José Arreola⁴ llamó mi atención primero por el título, pues creí que estaba yo descubriendo un escrito desconocido total o parcialmente; busqué crítica sobre él y parecía no haber algo publicado al respecto; así que me dije: "este texto posiblemente sea una minita de la que podré extraer algún material valioso", y esa ha sido mi experiencia. Reflexioné sobre el origen del nombre y me pregunté: ¿será una provocación por parte del autor? ¿o se tratará de un texto guardado en el cajón de escritos que esperaba su turno para salir a la luz?

La editorial Alfaguara en 1997 lo colocó al final de la supuesta *Narrativa completa*, está numerado con el IX, después de *La feria*, y ocupa las últimas diez páginas del libro. Felipe Garrido, autor de la introducción, en la segunda parte de la misma afirma: "en esta edición aparece, además, un texto hasta ahora inédito, que relata un día de filmación en compañía de Alejandro Jodorowsky" (Nc: 14). Al parecer, Garrido supuso que este escrito se daba a conocer por vez primera.

La falta de visibilidad para la crítica del texto motivo de este trabajo se debió quizá a su aparente intrascendencia, pues el adjetivo "inédito" aplicado a la palabra "texto"

¹ Juan José Arreola, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*..., p.12.

² *Ibid.*, pp. 26, 30.

³ Adolfo Castañón y Nelly Palafox, *Para leer a Juan José Arreola*, p. 28.

⁴ Utilizo para este artículo la edición de *Narrativa completa* (prólogo de Felipe Garrido), México, Alfaguara, 2013. A partir de este momento, citaré solo las iniciales del título y la página entre paréntesis.

y antecedido por el artículo indeterminado “un” invita a pensar en su insignificancia; sin embargo, considero que el autor utiliza el calificativo “inédito” con toda premeditación para referirse a un hecho asombroso, no de su experiencia personal como actor incidental y primerizo en la película *Fando y Lis* como lo dice en la ficción, pues ya en 1968 él era un experimentado actor; supongo que su intención, además de hacer literatura, fue aludir de manera velada algunas de las acciones que desencadenó la censura de la que fue objeto el filme. Gracias a la ayuda de Edder Tapia, investigador de la obra de Arreola, me cercioré de que “Un texto inédito” sí se dio a conocer con el mismo título en el número seis/Año II, cuarto trimestre de 1968, de la revista *Espejo. Letras. Artes e Ideas de México*, dirigida por Luis Spota, con ilustraciones de Koli; es decir, el supuesto inédito de Arreola se hizo público, completo, antes de un año de haber sido escrito.⁵

El número mencionado de *Espejo. Letras. Artes e Ideas de México*, en la sección “Letras” publicó también tres textos de escritores conocidos: “La juventud: un tema, una perspectiva, un estilo”, de Rosario Castellanos, que estuvo atenta a la problemática mundial que vivió la juventud en 1968. José Gorostiza publicó “Muerte sin fin” y José Emilio Pacheco el artículo titulado “Postales, conversaciones, epigramas”. En la sección “Arte”, José de la Colina difundió, con el título “Expediente: *Fando y Lis*”, el escándalo provocado por la película basada en una pieza escrita en 1955 por Fernando Arrabal.

El filme se presentó el 28 de noviembre de 1968 en el Fuerte de San Diego, Acapulco, en el Festival Cinematográfico. A partir de esta información, se hizo público el rechazo inicial y la amenaza de aplicarle el artículo 33 al director de la producción; esto activó al comité de defensa conocido como la “mafia de intelectuales” a la que pertenecieron entre otros: Carlos Monsiváis, Arturo Ripstein y Nancy Cárdenas.

El ruido provocado por las expresiones de rechazo, como sucede con frecuencia, sirvió de publicidad a la película *Fando y Lis* la que, cumpliendo con los protocolos del Festival Cinematográfico, se tuvo que exhibir tres veces el 4 de diciembre del mismo año en el cine Roble; las funciones se abarrotaron; muchos de los asistentes seguramente acudieron por curiosidad y morbo, pero al final el público reconoció que la película representaba un principio de apertura en el arte cinematográfico. (Nc: 211)

La información contenida en el expediente A-00809 de la Cineteca Nacional señala que no obstante que el rodaje de la película se llevó a cabo de julio a diciembre de 1967, el estreno oficial tuvo que esperar hasta junio de 1972 y se llevó a cabo nuevamente en el cine Roble, pero sólo para adultos y por una corta temporada.⁶

El hecho de que “Producciones Pánicas” sea la compañía productora de la película *Fando y Lis* registrada en la ficha de filmes nacionales de la Cineteca, me lleva a otra digresión que considero necesaria porque

⁵ El texto publicado en la revista tiene tres pequeños errores que más parecen de dedo.

⁶ Centro de Documentación e Información, *Ficha de Filmes Nacionales* (CONACULTA. CINETECA NACIONAL. Expediente No. A-00809), p. 2.

explica algo más de la propuesta de este filme tan controvertido.

En París, en 1962, tres grandes artistas con ideas filosóficas cercanas fundaron el Movimiento Pánico: el dramaturgo y cineasta español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jodorovky: escritor, filósofo, psicólogo y director de teatro y de cine; y el pintor y actor francés Roland Topor. Todos cuestionaban las contradicciones e injusticias de la sociedad en que vivían y a través de su arte, que seguramente recibió influencia del teatro del absurdo, del surrealismo y de algunas ideas filosóficas y psicoanalíticas, trataron de violentar a los receptores de sus obras. Para ello, como sucedió en la película que motivó a Juan José Arreola para escribir su texto, los artistas creaban imágenes de un mundo enloquecido donde no existe la comunicación y como consecuencia los diálogos amorosos tampoco. Se subrayaba en las obras el sinsentido de la existencia, lo grotesco de muchas acciones, la incongruencia y el abuso del poder físico e ideológico. Intentaron enfrentar al espectador consigo mismo y con su entorno. De ahí las reacciones adversas de quienes esperan cambios mágicos y finales felices.

En los años sesenta la fama de Arreola como maestro en la escuela de teatro y en los talleres que inició en México era notable; asimismo, tanto su capacidad histriónica como la de improvisador eran ampliamente conocidas. Estas cualidades seguramente atrajeron a Jodorovsky para integrarlo al elenco de *Fando y Lis*.

Después de conocer esa historia de la recepción de la película resultó para mí más comprensible el juego con el calificativo iné-

dito velado por el autor; aunque si se atiende sólo a la ficción pareciera que, en efecto, se refiere al impacto vivido por el protagonista que habla en primera persona.

Desde otra perspectiva, el texto puede considerarse como una sinécdoque del proceso de filmación de *Fando y Lis* ya que permite entender la propuesta pánica del director artístico. Alejandro Jodorovski montó la pieza teatral dos veces en México; la primera en 1962, con Beatriz Shéridan y Héctor Ortega como actores principales, y la segunda, en 1967, con Diana Mariscal y Sergio Klainer. Estos últimos son los protagonistas de la película cuyo director afirmaba que improvisó la filmación a partir de sus experiencias de las puestas en escena, en especial de la segunda, que tiene incluso a los mismos actores protagonistas.

Después de este preámbulo que considero importante para situar el entorno que rodea la escritura del texto de Arreola, paso a transcribir la dedicatoria del mismo: "A la memoria de Samuel Rosemberg, porque murió purificado en el fuego. Impuro y vivo, perdóname, Sam. Noviembre, 1968-1969".

Samuel Rosemberg fue uno de los productores económicos de la cinta motivo del texto, en la que desempeñó un papel incidental en compañía de Juan José Arreola y de Rafael Corkidi; a Sammy o Sam se hace referencia en algunos momentos de "Un texto inédito". El caso es que Samuel Rosemberg murió en 1968 antes de que concluyera la filmación. Según se sabe, en su cama a consecuencia del incendio provocado por un cigarrillo. El escritor jalisciense con su dedicatoria hace un afectuoso homenaje a su amigo, y metafóricamente lo sublima con

el fuego que lo extinguió. Por contraste, él se considera aún impuro y se disculpa por ello. “Un texto inédito” estructuralmente parece una crónica⁷, narra sucesivamente, en primera persona, una serie de experiencias vividas en aproximadamente 24 horas por un primerizo actor de cine: a partir de que abre los ojos el 29 de noviembre de 1967 hasta su despertar al día siguiente. Curiosamente, cincuenta años después de esta fecha, el 29 de noviembre de 2017, me interesé por ese relato histórico, autobiográfico y fantástico que se convirtió para mí en una caja de Pandora de la saqué tejidos que fui deshebrando hasta encontrar lo que considero un tesoro, una vivencia estética sorprendente.

La historia está contada en primera persona del singular, como muchos de los textos arreolinos, y podría considerarse autoficcional; además, resulta fácil identificar personajes y espacios ubicados en el tiempo evocado por el relato. Entre los primeros están: Sara (su esposa), Orso, Alexandro Jodorovsky (escrito con x como lo hacía en esos años), Berta (que por el contexto parece referirse a la pintora mexicana Berta Domínguez, entonces esposa del director chileno). La joven actriz Diana Mariscal tiene un papel protagónico tanto en el texto como en la película; están presentes Rafael Corquidi (escrito con q y no con k) y Sam Roseberg; se menciona varias veces como Gelsen Gas al

⁷ Denominada por Juan Villoro “el ornitorrico de los géneros”, nombre inspirado en el concepto “centauro de los géneros” creado por Alfonso Reyes. “La crónica [afirma Villoro] es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser”, sino una mezcla de ellos. V. Juan Villoro, *Safari accidental*, p. 14.

pintor mexicano Ángel Sánchez Gas, al parecer amigo cercano de Arreola; se describe al protagonista Sergio Klainer, aunque no se le identifica con su nombre. Fácilmente imaginamos quién es el narrador por las auto-descripciones de rasgos físicos, de su vestimenta, del reconocimiento que le hacen sus discípulos, y de su varias veces repetida historia clínica, referida tanto a sus padecimientos físicos como a los emocionales.

De los espacios recorridos por los protagonistas algunos todavía existen, por ejemplo, la gasolinera ubicada entre Río Lerma y Río Rhin de la colonia Juárez, asimismo se menciona la colonia de los Doctores. Se alude a las excavaciones del metro cuando se preparaba la Olimpiada del 68; se nombran también otros lugares que en su momento fueron famosos, como el Balneario Bahía ubicado en la vieja carretera a Puebla. El narrador describe pequeñas poblaciones cercanas a unas minas de arena abandonadas, que serán el escenario principal del filme.

Toda esta información le da verosimilitud al texto, son los datos duros de que se sirve Juan José Arreola para su extraña ficción que identifica como la crónica de un viaje al centro de la tierra y como su acceso al espacio sideral.

Entre las técnicas narrativas usadas por el Maestro, y que quiere hacer evidentes, están sus regresiones, que califica textualmente como “background” a la infancia” (Nc: 458) en algunos casos, o como “fluir temporal de la conciencia” (Nc: 464) en otro.

El uso de la intertextualidad tergiversada y con humor es recurrente, sobre todo con la Biblia, que incluye el Antiguo y el Nuevo Testamentos. Como ejemplo están las

alusiones frecuentes a los puercos que representan espíritus malignos corporeizados; cito el texto de Arreola al respecto: "Los puercos que Alexandro necesita para su película yo los llevo dentro, pero no le puedo decir: sácame mis demonios. Sería un milagro." (Nc: 461)

Entre las escenas más impactantes de la filmación recreada parcialmente por el jalisciense están las que ensamblan a los protagonistas, varón y hembra inseparables en su sufrimiento, que alude al de Jesucristo a partir del *Viacrucis*.

El poder que tiene el director de una obra de arte es para Arreola inconmesurable, en su narración lo ejemplifica con las acciones de Jodorowsky; cito cuatro ejemplos:

1. "El Alexandro Jehová esculpe y modela con lodo sus creaturas." (Nc: 462)
2. Por orden del director, no obstante el agobio que han sufrido los protagonistas, "esperamos y los vemos surgir, allá en el fondo, hacia su destino de marionetas". (Nc: 463)
3. "Alexandro el Sabio", "Sólo quiere que muera el pudor, como en los tiempos bíblicos". (Nc: 463)
4. El narrador ha experimentado en carne propia la autoridad que puede ejercer un director y lo expresa en el mismo relato: "—Escribo para entender lo que ha pasado. De la angustia me despeñé a la euforia. No en vano *Alexandro el Grande* me llevó a un desfiladero". (Nc: 464)

En mis lecturas y relecturas, en mi deshebrar del texto por fin logré interpretar un aparente oximoron que sugiere la relación desfiladero-culminación; el paso de la angustia a la euforia, de la descripción de lo visto a la expresión erótica de lo vivido. Experimenté el cambio del narrador a poeta que recrea su "entrada al otro mundo. *Plus ultra y Finisterre*" para convertirse en co-creador de la perla que guarda Diana entre los labios de su vagina:

Sólo yo —déjenme que sea yo!— la trabajo lentamente. La cultivo y la redondeo. La perfilo y la pulo con ternura. La veo crecer desde un crepúsculo pequeño y cristalino como un grano de arena... Me duele en mi blandura. Me duele y la cubro con miradas finísimas de nácar, con secreciones alcalinas, con lágrimas calcáreas. (Nc: 463-464)

Este es para mí el climax del texto, encontré la aguja en el pajar y me dejé llevar por ese ritmo logrado a través de la repetición de sonidos, imágenes sensuales y metáforas que sólo puede expresar quien ha vivido una experiencia erótica profunda y tiene los recursos para conmover a quien la recibe a través de la poesía.

El poeta sale del éxtasis y regresa al ritmo anterior de la narración, haciendo uso del raciocinio que implica el sentido del humor; confronta así el sueño del amor con la realidad de la vida cotidiana: "Desperté solo. Todos mis cómplices huyeron. He tomado parte en un crimen, pero ni siquiera poseo el cuerpo del delito." (Nc: 465)

Referencias

- Arreola, Juan José, "Un texto inédito", en *Espejo. Letras. Artes e Ideas de México*, número seis/ cuarto trimestre, INBA, 1968, pp. 17-25.
- , *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, 2ª. ed, México, CONACULTA, 1996.
- , *Narrativa completa*, prólogo de Felipe Garrido, México, Alfaguara, 1997.
- Castañón, Adolfo y Nelly Palafox, *Para leer a Juan José Arreola*, México, CONACULTA, 2008.
- Colina, José de la, "Expediente a "Fando y Lis", en *Espejo. Letras. Artes e Ideas de México*, número seis/ cuarto trimestre, INBA, 1968, pp. 205-214.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 13, 2ª. ed, pp. 256, 257, 260 y 262. Expediente: A-00809.
- Sadul, Georges, *El cine. Su historia y su técnica*, traducción de Juan José Arreola, 2ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1952. (Breviarios, 29)
- Villoro, Juan, *Safari Accidental*, México, Joaquín Mortiz, 2005.

Otras referencias

- Centro de Documentación e Información. Ficha de Filmes Nacionales. CONACULTA. CINETECA NACIONAL. Expediente No. A-00809. Datos de la ficha: Título: Fando y Lis. Realizador: Alejandro Jodorowsky. Año: 1967. Estreno: 08-06-72. País: México. Producción: Alejandro Jodorowsky, Producciones Pánicas. Guión: Textos y Diálogos: Alejandro Jodorowsky S/ Pieza de Fernando Arrabal. Fotografía: Rafael Corkidi, Antonio Reynoso. Duración: 95'.

Arreola y Rilke: La representación literaria de lo absoluto y su desafío

HERWIG WEBER | UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

Resumen

Juan José Arreola es uno de los mediadores más importantes de la obra de Rainer Maria Rilke en México y existe una profunda influencia del poeta praguense en la obra del mexicano. Este trabajo es un análisis de la recepción productiva de las *Historias del buen dios* de Rilke en el *Confabulario* de Arreola. El enfoque, una comparación genética (estudio de influencia), se centra en mostrar, sobre todo, las similitudes estructurales respecto a la representación de lo absoluto en las dos obras, y también los desarraigos de la obra de Arreola de su modelo.

Palabras claves: Juan José Arreola, Rainer Maria Rilke, influencia literaria, literatura comparada, literatura mexicana, literatura austríaca, *Historias del buen dios*, *Geschichten vom guten Gott*, *Confabulario*.

Abstract

Juan José Arreola is one of the most important literary mediators of Rainer Maria Rilke's work in Mexico, and there is a remarkable influence of the prague poet in his work. This study analyses the productive reception from *Histories of the good god* in Arreola's *Confabulario* and within a genetic comparison (influential studie) it will show structural similitudes in the two works regarding the representation of the absolute but also Arreola's uprooting from the model.

Key words: Juan José Arreola, Rainer Maria Rilke, literary influence, comparative literature, Mexican literature, Austrian literature, *Histories of the good god*, *Confabulario*.

Para citar este artículo: Weber, Herwig, "Arreola y Rilke: La representación literaria de lo absoluto y su desafío", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 109-121.

Los cuentos de Juan José Arreola (1918-2001) crean un mundo extraño en el cual muchas veces las leyes de la lógica no son válidas. Sus textos representan, en contradicción con el cuento tradicional, no acciones sino situaciones fantásticas, surreales o bizarras. En general, estos cuentos se pueden leer como una respuesta contra la poética moderna de las alegorías: son alegorías negativas, descripciones de un mundo que no debería ser así.¹ No sólo la sencillez formal y lingüística, sino también la predilección por motivos de animales², envuelven a su literatura en un aura de lo ingenuo. Además, estos aspectos fomentan dentro de la interpretación alegórica, una gran apertura. El autor implícito, el narrador, no provee muchas pistas sobre el significado de la obra misma.³ Algunos cuentos se dejan interpretar de una forma literal,⁴ otros, por su tono irónico o su contenido fantástico y absurdo, como rechazo de una exégesis realista.⁵ Mediante la comparación con textos de otros autores a los que el mismo Arreola se refiere, en el presente caso con un texto de Rainer Maria Rilke (1875-1926), es posible hacer un análisis mejor fundamentado de su literatura.

¹ Respecto a la alegoría negativa en Arreola véase Paula R. Heusinkveld, "Juan José Arreola, Allegorist in an Age of uncertainty", en *Chasqui*, vol.13, núm. 2/3 (febr.-mayo 1984), pp.33-43.

² Como, por ejemplo, en su *Bestiario* (México, FCE, 1959).

³ Para Hugo Hiriart, Arreola es un genio verbal, lo que se expresa en lo inexplicable de sus textos: "Si demuestras un teorema asociando cosas distantes y aparentemente aisladas, por caminos raros, saltándote pasos, tienes genio. Porque el genio se caracteriza [...] por ser aparentemente inexplicable." En "Juan José Arreola se va volando", en *Letras Libres* (enero 2002), pp. 46-47, aquí p. 46.

⁴ Luis Leal, por ejemplo, interpreta el cuento de Arreola "El guardagujas" en una exégesis realista como una crítica al sistema ferroviario en México: "Un cuento de Juan José Arreola", en *El Rehilete*, 2ª época, núm. 29 (diciembre 1969), p. 46.

⁵ El mismo cuento, "El guardagujas", interpreta George R. McMurray en una exégesis alegórica y existencialista como metáfora de lo absurdo de la vida: "Albert Camus' Concept of the Absurd and Juan José Arreola's 'The Switchman'", en *Latin American Literary Review*, núm. 11 (otoño-invierno 1977), pp. 30-35. Respecto a la ironía y lo absurdo en Arreola véase Jamal Chboukat, *Ironie et absurde dans le récit bref de Juan José Arreola*, Julio Cortázar et Augusto Monterroso (Paris, Université de Paris VIII, Études hispaniques et latino-américaines, 2003).

Influencias en Arreola

Las raíces de la prosa corta de Arreola son un México rural pero también la modernidad estética⁶ europea. Arreola es uno de los mediadores literarios más tempranos de Rainer Maria Rilke en México. Los primeros contactos de Arreola con los textos de Rilke tuvieron lugar entre los años 1937 hasta 1939 a través de uno de sus maestros, el alemán Fernando Wagner.⁷

Arreola ve las obras de Rilke, como es natural, a través de la perspectiva mexicana y sobre todo partiendo de un horizonte de experiencias meramente rural:

Mis influencias, hasta las más profundas, como pueden ser las de Rilke, Kafka y Proust, las he vivido no sólo como mexicano sino como payo. Hasta mis mayores refinamientos están vividos con alma y cuerpo de pueblerino mexicano.⁸

Aunque se trata de una perspectiva poco cosmopolita, algunos autores europeos modernos parecen serle de tal influencia que, según Fernando del Paso, caracterizan hasta el nacimiento de Arreola:

[N]ací el 21 de septiembre de 1918. O sea [...] justamente en la noche en que Rainer Maria Rilke le escribió la primera carta a la que iba a ser

su amiga para siempre. [...] y fue en septiembre del mismo año cuando Franz Kafka fue declarado mortalmente enfermo de tuberculosis. Nací [...] entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos.⁹

Respecto a su colección de cuentos *Confabulario* (1952)¹⁰ dice Arreola, que “[...] es la tentativa de resolver una serie de influencias y de maneras en una fórmula personal”¹¹. Mediante la comparación genética con los textos correspondientes de Rilke se puede construir una interpretación más clara de algunos de los cuentos de *Confabulario* que en general son, como ya se mencionó antes, algo herméticos. En este proceso exegético comparativo no sólo se miden las coincidencias entre los textos de los dos autores sino también la distancia diferencial que se abre por paradigmas contextuales desiguales.

Un tema central tanto en la obra de Rilke como en algunos textos de Arreola es la búsqueda de dios. Emmanuel Carballo conecta, respecto a este tema, sobre todo un cuento de Arreola de *Confabulario*, “El silencio de dios”, con las *Historias del buen dios* de Rilke:

En “El silencio de Dios” se nota levemente el influjo de Rainer Maria Rilke: se desprende de “Las historias del buen Dios”. [...] Recuerdo una frase

⁶ “Modernidad estética” se refiere a la época de entre 1890 y 1945 aproximadamente.

⁷ Cf. Felipe Garrido, “Arreola: cinco años”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 32 (2006), p. 12.

⁸ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* (Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Ediciones de la Escuela de Verano, 2004), p. 560.

⁹ Así conecta Fernando del Paso el nacimiento de Arreola con algunas “estrellas” de la literatura europea. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 23.

¹⁰ En el presente análisis de *Confabulario* utilizo la edición de 1963 (México, Joaquín Mortiz).

¹¹ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 567.

de “El silencio de Dios”: “Son tus propias palabras, incoloras y naturalmente humildes que yo ejercito sin experiencia.” La influencia espiritual de Rilke es muy acusada.¹²

Dios y la geometría en Rilke

El concepto de dios en los textos tempranos de Rilke se puede describir, de una forma muy general, con el concepto del panteísmo. Dios se encuentra en todas las cosas de la naturaleza y también en la creación del artista. En el *Libro de las horas* (1905) y en las *Historias del buen dios* (1904), dios no es ningún demiurgo tradicional sino una entidad que, a su vez, está creada por su misma creación: el artista. Este mismo, como representación del humano, se dirige en el *Libro de las horas* con las siguientes palabras a dios: “Tú te has empezado a crear tan infinitamente grande / el día que nos empezaste a crear a nosotros.”¹³ La trinidad del concepto rilkeano de los “Dinggedichte” (“poemas-cosas”¹⁴) sitúa a dios en una conexión triangular tanto con el poeta, quien es un creador creado, como con las cosas, que poseen cualidades divinas porque son creadas por dios y por el artista.

Desde Platón, la metafísica es un asunto geométrico. En la geometría se expresa lo

eternamente verdadero mediante fórmulas matemáticas y ella representa lo que es verdadero a priori a la contingencia del mundo sensible. La idea del orden concéntrico del universo está presente tanto en las ontologías antiguas y medievales como en las modernas. El concepto de belleza de la buena proporción parte de la imaginación de lo ideal como lo *uno*. Así lo propone Platón en su diálogo *Timaio*.¹⁵ Para la escuela de Chartre en el siglo XII, el cosmos presenta el orden de la totalidad que se contrapone al caos original.¹⁶ La tutora de este orden proporcional es la naturaleza —una fuerza que protege el devenir de todas las cosas y que por eso también está presente en ellas.¹⁷ Agustín de Hipona desarrolla en *De quantitate animae* una estética de las proporciones geométricas, en la cual el cuadrado es más bello que el triángulo equilátero, y el círculo es la figura más bella: aquí ningún vínculo interrumpe la continua igualdad de la circunferencia.¹⁸ Para Seneca la vida consta de un gran círculo que encierra círculos más pequeños:

One circle embraces and bounds the rest; it reaches from birth to the last day of existence. The next circle limits the period of our young manhood. The third confines all of childhood in its circumference. Again, there is, in a class by itself, the year; it contains within itself all the divisions of time by the multiplication of which we get the total of life. The month is bounded

¹² *Ibid.*, pp. 563-564.

¹³ *Das Stundenbuch*, en *Werke, Drei Bände*, tomo 1 (Frankfurt am Main, Insel, 1991), pp. 5-122, aquí p. 15: “Du hast dich so unendlich groß begonnen / an jenem Tage, da du uns begannt.” La traducción es mía.

¹⁴ La palabra Dinggedichte en alemán se deja interpretar al menos de dos formas: 1) Poemas de cosas, 2) Poemas que también son cosas.

¹⁵ 30d y 31c: Platón, *Sämtliche Werke*, tomo 3 (Berlin, Lambert Schneider, 2014), p. 110.

¹⁶ Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter* (München, dtv, 1993), p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 55-56.

¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

by a narrower ring. The smallest circle of all is the day; but even a day has its beginning and its ending, its sunrise and its sunset.¹⁹

Según el retórico romano, cada día debería ser vivido de tal forma que podría ser una buena terminación de toda la vida.

La geometría de las obras del artista es un espejo del orden del mundo creado por dios. Mediante la fiel representación de esta geometría divina, el artista y el filósofo cometen un acto éticamente bueno. Desde la antigüedad hasta el principio del siglo xx, ética y estética han estado conectadas de esta forma. El artista y dios conciben de la misma fuente. Esa fuente es la naturaleza, que presenta un orden matemático-geométrico. La idea de la geometría del mundo verdadero está presente desde los inicios de la literatura en la concepción formal de la métrica del género poético. Rilke, desde su poesía más temprana, pone mucho énfasis en este aspecto formal para representar lo eternamente válido de lo absoluto. Sólo hay que pensar en la estructura concéntrica de su poema "La pantera", en el cual la frase "alrededor de un centro" funge ella misma

como un centro. El marco circular forma la palabra "ser" al principio y al final del poema.²⁰ También las *Historias del buen dios* están ordenadas de una forma geométrica. Un artista, el narrador de los cuentos, narra a los niños las historias de dios. Pero también a dios, quien se ha alejado de su creación, son narrados dentro de los cuentos historias de los humanos. Un narrador, que fue creado por dios, narra entonces historias del buen dios. Gracias a esas historias dios existe, y en ellas, como en las cosas del mundo, vive el carácter divino de la creación. También el artista Rilke, como dios, es en su labor artística un geómetra: Las doce *Historias del buen dios* forman respecto del contenido y al uso de palabras un constructo circular.²¹ Hay correspondencias sintácticas y morfológicas entre la primera y la última historia,²² así como entre la sexta y la séptima.²³ También hay coincidencias de palabras y partes de frases en la primera y la séptima historia y entre la sexta y la última. Pero no sólo este aspecto formal crea una estructura geométrica sino, sobre todo, el contenido de las historias coincide temáticamente de una forma circular:

¹⁹ Seneca, *Ad Lucilium epistolae morales*, en *Seneca in ten volumes*, tomo IV (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979), trad. por Richard M. Gummere, pp.68-69: "Tota aetas partibus constat et orbes habet circumductos maiores minoribus. Est aliquis, qui omnis conplectatur et cingat; hie pertinet a natali ad diem extremum. Est alter, qui annos adulescentiae cludit. Est qui totam pueritiam ambitu suo adstringit. Est deinde per se annus in se omnia continens tempora, quorum multiplicatione vita componitur. Mensis artiore praecingitur circulo. Angustissimum habet dies gyrum, sed et hie ab initio ad 7 exitum venit, ab ortu ad occasum."

²⁰ Cf. Wolfgang Rohner, "Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes", en *Trivium*, 4, 1946, pp.166-170.

²¹ Como demuestra Thomas Elwood Hart en su análisis "Simile by Structur in Rilke's *Geschichten vom lieben Gott*", en *Modern Austrian Literatura*, vol. 15, núms. 3/4, 1982, pp. 25- 69.

²² *Ibid.*, pp. 32-36.

²³ *Ibid.*, pp. 36-38.

1. Fuerza creativa de dios (motivo de las manos); acordarse de dios	2. La pobreza como condición para ir al cielo (a lo absoluto)	4. La muerte como impulsora de la tradición narrativa oral	6. "Una escena del gueto de Venecia": Visión mística de lo absoluto	7. "Sobre uno que escucha a escondidas a las piedras": Visión artística de lo absoluto	9. La muerte como adversaria de vida	11. La pobreza como condición para ir al cielo	12. Reflexionar sobre dios
---	---	--	---	--	--------------------------------------	--	----------------------------

El ser – una entidad perfectamente geométrica en las *Historias del buen dios*

Las parejas temáticas se complementan de tal forma que toda la obra es una visión de lo absoluto en la cual están reunidas todas las variantes del tema. De este concepto de la visión mística y artística tratan también las dos historias centrales, "Una escena del gueto de Venecia" ("Eine Szene aus dem Ghetto von Venedig") y "Sobre uno que escucha a escondidas a las piedras" ("Von einem, der die

Steine belauscht"). En esta séptima historia, dios observa a Michelangelo trabajando en su estatua de la Pietà. Dios le pregunta: "Quién está en la piedra?" Y Michelangelo contesta: "Tú mi dios, quién más podría serlo." La obra del buen artista es una obra de maestría ya que dios y lo absoluto está en la piedra antes de que el artista la trabaje. Con la mano del artista genio, en la cual la-

bora la misma ley de la naturaleza que en la fuerza creativa de dios, se vuelve visible esta totalidad del mundo en la obra de arte bien lograda.

La estructura de *Confabulario*

La concepción que tiene Arreola de dios la tomó, por partes, de Rilke. En el centro de esta concepción se encuentra, como ya se explicó, la idea de que Dios no es imaginable sin el artista quien narra a este dios:

No puedo pensar que Dios exista antes de la creación. Dios es una posibilidad del ser. Es decir, acepta ser y al ser se manifiesta en todo. No puedo imaginar, aunque lo quiera, un *Deus ex machina*: jamás podría concebirlo. Dios es porque nosotros somos. El hombre es el receptor de la divinidad ya que es capaz de intuir y concebir a Dios: es la criatura indispensable.

También en Arreola, como en Rilke, está presente la ley absoluta de la creación: “La manifestación del genio y del talento se debe a una organización adecuada del instrumental humano. [...] La mano que está por encima de nosotros, la mano de lo general, toca ese instrumento.” Arreola está interesado en un modelo literario para describir lo absoluto. Este modelo se realizó en *Confabulario*. Al menos dos de los cuentos narran directamente el tema de la visión de lo absoluto:

En ‘Pablo’, en ‘Silencio de Dios’ hay una percepción del todo. En esos textos trato de incluirme yo mismo en el todo. [...] es una especie de abolición del ser individual y un deseo de incluirse en el todo.

Pero no sólo esos dos cuentos tratan de la posibilidad o de la imposibilidad de la inmersión del individuo en la totalidad del ser, sino también la estructura de toda la obra de *Confabulario* es, como las *Historias del buen dios*, el intento de una reconstrucción de lo absoluto. Los cuentos que forman el marco exterior del círculo en *Confabulario*, “Parturient montes” y “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”, tratan ambos —como las historias externas de Rilke— del acto de la creación. En Rilke, el mundo creado por dios se aleja de él, se vuelve incomprendible y hasta cierto punto también maligno. El artista (el narrador) funge aquí como mediador entre dios y mundo. En “Parturient montes” de Arreola, el protagonista (¿un escritor?) crea desde su axila no una gran obra sino un ratón. La creación desde la axila también es una referencia a Rilke. “Parturient montes” se puede interpretar, considerando la biografía de Arreola, como el bloqueo creativo por la presión de las expectativas del público, pero también como la ruptura entre el artista y la totalidad del ser. El último texto, el número veintinueve de *Confabulario*, es, coincidiendo con la estructura en Rilke, también una historia sobre la artesanía. Y también, como en la primera historia en *Confabulario*, de la mala artesanía: se trata de una carta a un zapatero en la cual el cliente se queja de la fallida reparación de sus zapatos. “El discípulo”, la sexta historia en *Confabulario*, está conectada con esas dos historias.

También el segundo cuento en *Confabulario*, “En verdad os digo”, se conecta con *Historias del buen dios*. Tanto Rilke como Arreola narran sobre una condición para

poder entrar al cielo: la pobreza. Pero mientras en Rilke predomina el tono serio y conceptual, en el texto de Arreola prevalece la ironía. “En verdad os digo” forma una pareja con la historia veintidós, “El pacto con el diablo”, en la cual se trata el tema sin ninguna ironía y dentro de la tradición moralista de las alegorías. Estas dos historias ya no forman una pareja geométrica, porque la segunda historia ya no forma una pareja con la penúltima, como en Rilke.

El tercer cuento, “El rinoceronte”, es parte del gran grupo temático de las relaciones de género. “El rinoceronte” describe la dominación de un macho por una mujer y forma una pareja con el cuento “Una mujer amaestrada” (19). Aquí también está interrumpida la simetría rilkeana. La estructura en *Confabulario*, basándose sólo en algunos ejemplos de cuentos, tiene este aspecto:

Entonces también en Arreola se nota, como en Rilke, el anhelo del artista de formar

<p>1. “Parturient montes”: Sobre la imposibilidad de crear grandes obras</p>	<p>2. “En verdad os digo”: La pobreza como condición para ir al cielo (a lo absoluto): Tratado irónicamente</p>	<p>(Se pierde la simetría de las parejas)</p>	<p>29. “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”: La obra artesana malograda</p>
	<p>20. “Pablo”: Visión mística de lo absoluto</p>	<p>(Ya no se pueden identificar historias parejas)</p>	<p>22. “El pacto con el Tratado diablo”: La pobreza como condición para ir al cielo</p> <p>24. “El silencio de dios”: Sobre imposibilidad de entender lo absoluto</p>

El ser – una entidad no tan geométrica en *Confabulario*, el artista ya no puede lograr la perfecta armonía

una estructura proporcional, que al parecer ya no es posible. El mundo ya no posee el ideal de la proporción. Durante la primera mitad del siglo xx disminuyó la confianza en una estructura ideal metafísica. Algunas causas de esto son cambios paradigmáticos como consecuencia del impacto del positivismo y del capitalismo. El positivismo instaló la desconfianza en lo no comprobable empíricamente (Auguste Comte). Una estructura a priori metafísica no es comprobable mediante el método positivo. El impacto del capitalismo en todas las esferas de la vida destruyó la fe en la metafísica y la confianza en sus grandes narraciones (Jean-François Lyotard). Aunque en la obra de Rilke, esta fe en la presentación de lo geométrico —que representa lo metafísico— todavía está intacta, la obra de Arreola muestra una epistemología modificada. También en este sentido se puede decir que era más un artista “que un hombre de ideas”²⁴. En general, se puede constatar que las parejas de cuentos en la obra de Rilke se complementan, mientras las parejas que se pueden identificar en *Confabulario* se contradicen —y forman así también una totalidad, pero una totalidad poco armónica y caótica. Ejemplo de estos cuentos contradictorios son “Pablo” y “El silencio de dios”.

²⁴ Emmanuel Carballo, “El autor y sus primeras lecturas”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 80, octubre 2010, p. 22.

El acceso a las verdades del ser y su rechazo: “Pablo” y “El silencio de dios”

Como ya se mencionó anteriormente, hay, sobre todo, dos cuentos en *Confabulario*, “Pablo” y “El silencio de dios”, que tratan del intento del humano de acercarse a lo absoluto. El contenido de estas dos historias, contradictorias entre sí, es una analogía de la estructura de la antología. Las dos historias retoman aspectos de la obra de Rilke, aunque al mismo tiempo, “El silencio de dios” se aleja de una forma clara de sus ideas fundamentales.

El corazón del protagonista en “Pablo” fue visitado una mañana “por la gracia”²⁵ y “el hálito del universo lo penetraba poco a poco”²⁶. A partir de este momento se le reveló que el

Creador excelente iba contenido en cada una de sus criaturas y verificado en ella. Desde ese día, Pablo juzgó la maldad de otra manera: como el resultado de una dosis incorrecta de virtudes, excesivas las unas, escasas las otras. Y el conjunto deficiente engendraba virtudes falsas, que tenían todo el aspecto del mal.²⁷

Se trata aquí de revelaciones sobre la constitución del mal, como las da Rilke en sus *Historias*: Para el narrador del poeta austríaco, el mal es una entidad necesaria en el mundo sensitivo, ya que vino al mundo por la separación entre alma y cuerpo. Metáfora

²⁵ Arreola, *Confabulario*, p.105.

²⁶ *Ibid.*, p. 109.

²⁷ *Ibid.*, p.107.

para esta separación son las dos manos separadas de dios. Pablo logra una visión de la totalidad como la logra el narrador, y así también los niños y el lector de las *Historias del buen dios*. Pablo entiende que “la humanidad es inmortal porque Dios está en ella”²⁸ y que hay algo perdurable en el hombre que es “la eternidad misma de Dios”²⁹. Con la idea de que el género humano “efectúa todas las combinaciones posibles, ensaya todas las dosis imaginables con las partículas divinas que andan dispersas en el universo”³⁰ expresa, en coincidencia con Rilke, el carácter absoluto del humano, y al mismo tiempo, a diferencia del praguense, el carácter caótico, no ordenado y contradictorio de este absoluto. La estructura de *Confabulario* representa esta visión de Pablo: la simetría del primer y último cuento representa la idea de un absoluto; el caos de los cuentos que tratan del mismo tema, pero de una forma contradictoria representa la idea de lo disperso de los elementos de ese absoluto.

Del intento de entender lo absoluto y de lograr la cercanía de dios, trata también el cuento “El silencio de dios” en *Confabulario*. Pero ahora, ese intento, como antítesis con el cuento “Pablo”, falla. Un joven desilusionado, sobre todo por una infancia infeliz³¹, escribe una carta a dios. Allí plantea va-

rias preguntas sobre el ser del mundo y sobre cuestiones éticas: ¿por qué el bien siempre está acompañado por el mal y cuál sería una guía para actuar solamente bien?³² Como ya se mencionó, en el texto de Rilke está presente una respuesta metafísica a esta pregunta del campo de la ética: el mal vino al mundo por la separación entre alma y cuerpo y es entonces una entidad necesaria en el mundo sensitivo. Pero el humano está equipado con el libre albedrío y puede escoger entre el bien y el mal, como el narrador de Rilke explica por ejemplo en la historia “Cómo la traición llegó a Rusia” (“Wie der Verrat nach Russland kam”). En el mundo filosófico de Rilke la comunicación entre dios y el humano funciona porque los dos están conectados a través de la fuerza creativa de la ley natural que se expresa mediante la geometría. Esta conexión está interrumpida en la epistemología de *Confabulario*, lo que se expresa en su estructura caótica. La respuesta de dios en “Silencio de dios” refleja la interrupción de la comunicación entre el mundo divino y el humano. La carta que manda dios como respuesta ya no está situada en el nivel de la metafísica sino de la vida práctica. Dios da al joven el consejo de no pensar más sobre las categorías de bien y de mal, y de distraerse con algún trabajo o buscar la cercanía de otras personas. El

²⁸ *Ibid.*, p.108.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ La juventud problemática parece ser un motivo que tiene su fuente en la autobiografía del autor. En algunas ocasiones, Arreola mencionaba que lo que le separa de Rilke es la glorificación de la juventud, la que no puede compartir por su propio infancia poco feliz:

“Me acordé de Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, dije ¡no!, para mí la infancia fue más bien terrible, por el tiempo de México en que transcurrió.” Juan José Arreola, *El paraíso perdido de las golosinas*, en *Prosa dispersa* (México, Conaculta, 2002), p.194.

³² Juan José Arreola, *Confabulario*, S. 132: “Quiero ser bueno y solicito unos informes. Eso es todo.”

cuento de Arreola se puede leer como un rechazo a la posibilidad de descripción de entidades metafísicas mediante el lenguaje. Dios y el joven viven en dimensiones ontológicas tan diferentes, que el lenguaje divino de la naturaleza no se puede traducir al lenguaje humano. Cualquier enunciado en este lenguaje sobre entidades metafísicas simplemente no tendría sentido en el mundo humano. La crítica del lenguaje que se expresa en esta carta de dios se encuentra en una tradición con la del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein: Bajo una concepción meramente positivista no tiene sentido hablar sobre categorías éticas.³³ Sólo fuera de este mundo, con un lenguaje no de este mundo y una perspectiva absoluta del mundo, se podría entender y pronunciar divisiones del bien y del mal eventuales.

Conclusión

En Rilke, la comunicación directa entre dios y los humanos está ligeramente interrumpida ya que dios se alejó después de la creación. El poeta que narra a dios funge como conexión entre dios y el humano (los niños).

³³ “Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori.” (5.634, “No hay ningún orden a priori de las cosas”); “Der Sinn der Welt muss außerhalb ihrer liegen.” (6.41, “El sentido del mundo tiene que estar ubicado afuera de él”); “Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben.” (6.42, “Por eso tampoco puede haber frases sobre la ética.”): Ludwig Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlungen.* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963), pp. 91, 111 y 112. El *Tractatus* (1921) mide la distancia y representa los cambios de paradigmas entre *Historias del buen dios* (1904) y *Confabulario* (1952).

Dios y poeta hablan aquí el mismo lenguaje, ya que dios está en todas las cosas y el poeta hace visible esta ley divina en su propia creación; creación que en el caso de Rilke son las *Historias del buen dios*. La posibilidad de comunicación, de hablar sobre temas metafísicos está presente en la forma organizada y bien proporcionada del texto. Se manifiesta lo que Tomás de Aquino expresó en su *Summa Theologiae*: lo bello y lo bueno, la estética y la ética se manifiestan en la creación de dios, en las cosas (aquí: en el texto) como una y la misma realidad, ya que la base tanto de la estética como de la ética es la forma.³⁴ La proporción de la obra de Rilke significa belleza y verdad en las narraciones del ser de dios y del mundo. La forma circular de la obra representa el carácter uniforme, absoluto y eterno de este ser. En la colección de cuentos de Arreola hay una clara analogía formal con las *Historias del buen dios*: la simetría por la coincidencia temática de la primera y de la última historia. En el interior de *Confabulario* se pierde esa simetría. En el caso de que se puedan identificar parejas de cuentos, esas parejas no forman, como en el caso de Rilke, complementarios de un tema, sino que se contradicen entre sí. Esto se puede interpretar, considerando las explicaciones de Arreola sobre la representación de lo absoluto y la interpretación de “El silencio de dios”, como

³⁴ “[...] lo bello y el bien son lo mismo porque se fundamentan en lo mismo, la forma [...]”, “[...] pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, silicet super formam [...]”, *Summa Theologiae*, I 5, 4 ad 1. Citado por <<http://www.corpusthomicum.org/sth1003.html#28436>> [consulta: 20 de junio, 2018].

que la realidad y el mundo es en principio una entidad absoluta (la primera y última historia forman un marco), pero que el humano (el artista) no tiene acceso a una representación perfectamente geométrica de esta entidad absoluta en cuyo interior, reina el caos, no hay ningún orden a priori. Que el artista ya no es capaz de reproducir la forma del orden del universo, se expresa en *Confabulario* en el tema de la primera y última historia que es el producto fallido del artesano. Ética y estética están en Rilke todavía conectadas. La forma geométrica de la obra está unida a una moral divina (el "buen" dios). El caos interno de la antología de Arreola representa también la falta de mensajes éticos dentro de los cuentos. Ya ninguna verdad a priori, como todavía en la literatura de Rilke, es expresable.

Bibliografía

- Arreola, Juan José, *Confabulario*, México, FCE, 1952.
- , *Bestiario*, México, FCE, 1959.
- , *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1963.
- , *Prosa dispersa*, México, Conaculta, 2002.
- Belobratow, Alexander W., "'Gott (wohne) in der Achselhöhle...'" Zur Bedeutung von Rilkes Rußländerlebnis", in *Gott in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*, editado por Norbert Fischer, pp.161-174. Hamburg, Meiner-Verlag, 2014.
- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Ediciones de la Escuela de Verano, 2004.
- , "El autor y sus primeras lecturas", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 80 (octubre 2010).
- Chboukat, Jamal, *Ironie et absurde dans le récit bref de Juan José Arreola, Julio Cortázar et Augusto Monterroso*, Paris, Université de Paris VIII, Études hispaniques et latino-américaines, 2003.
- Del Paso, Fernando, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*, México, FCE, 1996.
- Eco, Umberto, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München, dtv, 1993.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- Elwood Hart, Thomas, "Simile by Structure in Rilke's *Geschichten vom lieben Gott*", en *Modern Austrian Literature*, vol. 15, núm. 3/4 (1982), pp. 25-69.
- Garrido, Felipe, "Arreola: cinco años", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 32 (2006), pp.7-15.
- Heusinkveld, Paula R., "Juan José Arreola. Allegorist in an Age of uncertainty", en *Chasqui*, vol. 13, núms. 2/3 (febr.-mayo 1984), pp. 33-43.
- Hiriart, Hugo, "Juan José Arreola se va volando", en *Letras Libres* (enero 2002), pp. 46-47.
- Leal, Luis, "Un cuento de Juan José Arreola", in *El Rehilete*, 2ª época, núm. 29 (diciembre, 1969).
- Liotard, Jean-Francois, *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. Wien, Passagen, 1994.
- McMurray, George R., "Albert Camus' Concept of the Absurd and Juan José Arreola's 'The Switchman'", en *Latin American Literary Review*, núm. 11 (otoño -invierno 1977), pp.30-35.
- Plato, *Sämtliche Werke*, tomo 3, Berlin, Lambert Schneider, 2014.

- Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, tomo 4, Wiesbaden, Insel, 1955-1966.
- Rilke, Rainer Maria, *Das Stundenbuch. Das Buch der Bilder*, en *Werke in 3 Bänden*, tomo 1, pp. 5-122, Frankfurt am Main, Insel, 1991.
- Rohner, Wolfgang, "Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes", en *Trivium*, 4, 1946, pp.166-170.
- Santo Tomás, *Summa Theologiae*, <http://www.corpusthomisticum.org/sth1003.html#28436>, consultado 20 de junio, 2018.
- Seneca, *Ad Lucilium epistolae morales*, en *Seneca in ten volumes*, tomo IV, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979, trad. por Richard M. Gummere, pp.68-69.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963.

La mirada como espejo en la producción artística de Juan José Arreola: hacia una lectura etiológica de la misantropía

IMELDA ESTEFANÍA SEVILLA ESPEJEL | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen

Partiendo de la exégesis lacaniana de Slavoj Žižek, en este artículo nos proponemos resaltar la importancia de la mirada del otro en la codificación del individuo dentro de la producción artística de Juan José Arreola; así mismo, enlazamos esta evidencia con algo del ejercicio reflexivo que tenía el zapotlanense no únicamente respecto a su obra, sino sobre su eje temático predilecto: la humanidad como un testigo ominoso de la decadencia de occidente. De manera que tratamos de explicar la génesis de la misantropía en la obra del jalisciense a partir del encuentro coyuntural con la alteridad: el rechazo del prójimo, sobre todo de la prójima, iluminará una de las vetas más importantes de la creación artística arreolina.

Palabras clave: Juan José Arreola, configuración de la identidad, misantropía, el otro, rencor, odio, misoginia, homofobia, sátira, etapa especular, fantasma, Žižek, Lacan.

Abstract

Using Slavoj Žižek's lacanian approach, in this article we want to emphasize the importance of the other's sight in the construction of the individual inside Juan José Arreola's work. At the same time, we link this evidence with some of the reflexive work of the author about his favorite subject: the humanity as an ominous witness of occidental culture decadency. Of this way we try to explain misanthropy's genesis in Juan José Arreola's art, using the encounter with the other.

Key words: Juan José Arreola, identity construction, misanthropy, the other, spite, hate, misogyny, homophobia, satire, specular stage, Žižek, phantom, Lacan.

Para citar este artículo: Sevilla Espejel, Imelda Estefanía, "La mirada como espejo en la producción artística de Juan José Arreola: hacia una lectura etiológica de la misantropía", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azacapotzalco, pp. 123-136.

I. Frente a la alteridad

Diversas exégesis han sido formuladas a partir del encuentro traumático que supone el otro frente al individuo en la obra de Juan José Arreola. Debido a lo acotado del espacio, las dividiremos en dos. Enfoques como el de Theda Mary Herz, Ángel Macedo y Wolfgang Vogt,¹ destacan la crítica esgrimida por el jalisciense contra la emergencia del modelo capitalista dentro una sociedad en la posguerra, sin esperanza ni fe capaz de redimirla². Éste, con su imposición de una cultura *pop* absurda, no sólo denigra más de dos mil años de civilización; deshumaniza, homogeneizando, al sujeto, usualmente el artista; aislándolo frente al nuevo paradigma de arte/saberes, ante cuyo establecimiento se le revela una verdad incommunicable³.

¹ Theda Mary Herz, *Satire in Juan José Arreola's Confabulario*. Tesis de doctorado. Urbana-Illinois, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1973; Ángel Macedo, "Belleza" y "pesimismo" dos elementos del "arte poética" de Juan José Arreola. Tesis de licenciatura. México, Universidad Autónoma Metropolitana. 2002; Wolfgang Vogt, *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006.

² Mauricio de la Selva, "Autovivisección de Juan José Arreola", *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, México, CONACULTA/Sello Bermejo, pp. 102-110.

³ Arreola quiere revelar "lo que oí un solo instante a través de la zarza ardiente" (*Confabulario*, México, Joaquín Mortiz. 1988, p. 11); la poesía es la verdad (*Bestiario*, México, Planeta, 2002, p. 41), poesía en su forma más elemental como creación, elaboración nostálgica del hombre "por

Hay en estos teóricos una escisión entre el binomio ficción ideológica/realidad, de modo que tal discurso hegemónico se encuentra administrado, custodiado, por la alteridad y se opone a la búsqueda, ingrata, del artista⁴. A través de la implementación de técnicas satíricas e irónicas, Arreola busca representar esta verdad mediante falsificaciones.

La segunda línea de abordaje, hallada en lecturas como las de Emmanuel Carballo, Nancy Mora Canchola, Judith Buenfil Morales y Angélica Aguilera (2000),⁵ se interesa por la cuestión de la otredad como una forma de percibir y ser-percibido; discute o se adscribe a una de las siguientes: teoría de género, discursos de historicidad del cuerpo (disforme), exégesis satíricas, propuestas

sobre poéticas o éticas, incluso lecturas posmodernas que descartan toda búsqueda de una verdad profunda por parte del autor⁶.

Así pues, la presencia del otro determina una importante veta investigativa a lo largo del *corpus* crítico arreolino. Sin embargo, el nexo entre la configuración de la identidad del sujeto (el personaje, el narrador) a partir del otro (del deseo del otro, en realidad) y la mirada, no ha sido, hasta el momento, materia de preocupación por parte de los teóricos. La carencia de un análisis de ciertas concreciones ideológicas⁷, la falta de interés por investigar su incidencia tanto dentro de la obra como del pensamiento (la labor reflexiva)⁸ del escritor, motivó esta exégesis

haber sido creado el mismo" (Emmanuel Carballo, "Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola", *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, México, Sello Bermejo/CONACULTA, 2002, p. 16): verdad incomunicable ya por este aislamiento (el artista se ve representado como un mercader de baratijas, un estafador que sobrelleva la vida de cualquier manera), ya por la naturaleza del arte, que resulta inmanentemente imposible, en tanto que toda concreción de la belleza es una aspiración para el maestro zapotense (*Ibid.*)

⁴ La búsqueda estética es al mismo tiempo la búsqueda de la verdad, como apuntamos antes.

⁵ Emmanuel Carballo, *op. cit.*; Nancy Mora Canchola, *La Sátira en la Figura Femenina en Confabulario de Juan José Arreola*. Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Faculta de Filosofía y Letras, 2006; Judith Buenfil Morales, *Cantos del mal dolor: el juego de ausencia y disolución en los relatos breves de Juan José Arreola*. Tesis de maestría. Veracruz, Universidad Veracruzana/Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias. 2011; Angélica Aguilera, "Arreola: yo, el misántropo", *Tema y Variaciones de Literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, núm. 15, 2000, pp. 213-216.

⁶ La instauración dentro de ciertos sectores académicos de una crítica que subestima al escritor y cifra su creación como una "broma" sin mucho sentido, impide cuestionar a la sátira y sus motivos: se reduce la obra a su capacidad irónica, a su ingenio, pero en menoscabo de ella misma; todo es un juego, un chiste, no hay que tomárselo al pie de la letra. Se deja de lado el papel de la ideología dentro de las construcciones satíricas e irónicas.

⁷ Por ideología nos referimos a la construcción narrativa que permite esquematizar la realidad y hacerla habitable, de acuerdo al enfoque lacaniano, de orígenes althusserianos, desarrollado por Slavoj Žizek: "La ideología no es una ilusión óptica tipo sueño que construimos para huir de la insoportable realidad; en su dimensión básica es una construcción de la fantasía que funge de soporte a nuestra 'realidad': una "ilusión" que estructura nuestras relaciones sociales efectivas, reales y por ello encubre un núcleo insoportable, real, imposible [...]. La función de la ideología no es ofrecernos una fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático real." *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 76.

⁸ Evidentemente no podemos hablar de una doctrina arreolina, una escuela teórica o un conocimiento

zizekiana. Al abordar el problema de la alteridad implementando los conceptos del teórico esloveno, nuestra intención es proponer otra lectura posible respecto de la génesis de la misantropía arreolina.

II. El enigma de la desaparición

La figura de la disolución, la desintegración, del individuo supone un eje temático constante en la obra objeto de estudio: la pregunta no es ociosa; ¿por qué los personajes desaparecen, se desvanecen, de hecho, hacia la muerte? El protagonista de "Autrui" es disuelto por su captor; en "Interview", guiado por la ballena-amante, el poeta se desintegra; el anciano de "El guardagujas" echa a correr perdiéndose; Giovanni Boltraffio teme disolverse en el crepúsculo de "El discípulo"; el narrador en "Botella de Klein" se desvanece en un *continuum* hacia el universo; en "De un viajero" Jonás mira a su acompañante desintegrarse; "El soñado" en constante gestación, aparece y desaparece entre el sueño y la vigilia; la figura femenina de "La noticia" se evapora al revelar su propia infidelidad: este personaje⁹ parece resur-

sistematizado que englobe, a la manera de la filosofía, el ejercicio intelectual del autor, pero sí de una labor reflexiva, racional, que podríamos más o menos sistematizar; a ésta nos referimos cuando hablamos de pensamiento, éste se encuentra vertido en los diarios, las cartas e incluso las disertaciones estéticas que el artista elaboraba en vuelcos de palabras repentinos dentro de entrevistas, coloquios y recitales.

⁹ Esto no es extraño dadas las relaciones autotextuales de la obra, según lo propuesto por Sara Poot Herrera. *Vid. Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

gir en "Doxografías", ya ausente: "La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones."¹⁰

El tópico permea más allá de la obra literaria y se encuentra incluso dentro del ejercicio reflexivo que el autor vierte en cartas, ensayos, recitales, entrevistas y coloquios, a manera de una narración ideológica:

Sumarme en un todo aunque sea amorfo. Deseo que se deshaga mi perfil individual en ese todo, aunque deje de ser yo, de complacerme en mis contornos, para volverme un poco nube, solución ligera: desencadenar los ácidos disolventes de la personalidad en el Nirvana del anonadamiento.¹¹

Dado que el tópico pudiera remitir a la exégesis simbólica del estadio fetal o el regreso a un vientre materno; espacio abismal que lo desaparece todo, y ya que es un símbolo arreolino muy común –hallado en "El diamante", "Autrui", "La caverna", "Flash", "Inferno V", "Gravitación", "La trampa" y en el pensamiento del autor– nos enfrentamos al primer escollo: una lectura de estos textos como producto de una parodia o críticas jocosas a la escuela freudiana resulta bastante atinada e interesante¹², pero insu-

¹⁰ Juan José Arreola, *Confabulario personal*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 145.

¹¹ Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 26.

¹² Recordemos lo familiarizado que se encontraba el juglar con ella (*vid.* Orso Arreola Sánchez, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Jus, 2010) ¿Hay una voluntad para satirizar lo edípico y a la escuela freudiana en Arreola?; quizá, pero más importante aún es el contenido ideológico que subyace dentro de estas elaboraciones; la sátira actúa como vehículo ideológico, propagandístico, precisamente

ficiente: no logra explicar el contenido ideológico inmanente en la sátira y la ironía: la fantasía representada en este modo¹³ encubre aquello que precisamente quiere ocultar, pero al mismo tiempo lo muestra, de allí que suele ocurrir que la ideología hegemónica (que el escritor pretende socavar con ataques satíricos o irónicos) se manifieste con más fuerza en el modo satírico-irónico, de modo que este le sirva como un vehículo propagandístico¹⁴.

Hay todo un discurso ideológico inmanente dentro de la proposición de ausencia: se trata de una elaboración fantasmática

de aquello que buscaba en principio atacar. No reta, sino que sirve, ya domesticada, a la ideología: la hegemónica o la propia; todo saber en tanto autorreferencial es ideológico.

¹³ Seguiremos a Francisca Noguerol y consideraremos que la sátira no puede ser un género literario porque se sirve de varios de ellos (Keneth R. Scholberg, *Sátira e inventiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos, 1971, p. 11), sino un modo (Francisca Noguerol Jiménez, "En torno al concepto de Sátira", *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 1995, p. 23).

¹⁴ El espacio satírico o irónico con el que se hace burla de la ideología hegemónica no socava sino que acredita la repetición de rituales ideológicos dentro de la ironía y la sátira; acredita la ideología: "riéndonos de nuestras creencias mientras seguimos practicándolas, es decir, apoyándonos en ellas como la estructura que sostiene nuestras prácticas diarias" (Slavoj Zizek, *Viviendo en el final de los tiempos*, Akal, Madrid, 2012, p. 56). Dado que el tema requiere una extensión considerable para ser desarrollado y dado lo acotado del eje central de este artículo, remitimos a nuestra tesis de licenciatura para revisar el estudio sobre los mecanismos ideológicos en la sátira e ironía, *vid.* "Botella de Klein": la deformidad del niño en Juan José Arreola: Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 2018.

presente a lo largo de la obra artística y reflexiva del jalisciense.

III. El deseo del hombre es el deseo del otro: el fundamento de la identidad

La pregunta que origina el deseo y al mismo tiempo dota de identidad al sujeto frente al orden sociosimbólico no es "qué quiero yo", sino "qué quieren los otros de mí, qué soy yo para los demás, qué ven en mí"; nos percibimos, nos configuramos, únicamente a partir de la mirada ajena; nuestra identidad primaria responde al enigma del deseo del otro¹⁵. ¿Por qué es así? Frente a la amenaza de la alteridad, el individuo elabora una fantasía respecto a su posición en la mirada abismal de la-Cosa-que-es-el-otro, capaz de rellenar ese vacío epistémico¹⁶; "la escena o el escenario fantasmático, es una respuesta a: "Me dices esto, ¿pero qué es lo que realmente quieres al decirlo?"¹⁷. El sujeto satisface el deseo que supone tiene la alteridad a través de una identidad fantasmática que funcione en su contexto. Sin esta pantalla la monstruosidad del prójimo sería intolerable¹⁸.

¹⁵ Slavoj ZIZEK, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Akal, 2011, p. 14.

¹⁶ De allí que el deseo escenificado en la fantasía no sea nunca el del sujeto (*Ibid.*, p. 14).

¹⁷ Slavoj Zizek, *c.*, pp. 51-57.

¹⁸ Pues estaríamos expuesto directamente al otro en tanto "objeto último de nuestro deseo en lo que esto tiene de insoportable e impenetrable", un núcleo Real. El fantasma siempre nos preserva del encuentro con el horror que representa lo Real, y que en este caso, puede desembocar en la autoobliteración del sujeto; la pérdida de su consistencia simbólica, su

La fantasía escenificada que encontramos en Arreola sobre desaparecer es muy común y resulta sustancial en la conformación del individuo; “qué harían los demás si me perdiera; cómo reaccionarían”, supone, en última instancia, la búsqueda que confirma la existencia de un cierto contenido fantasmático en la identidad¹⁹: la última relación entre el sujeto y objeto es la transposición de ambos (lo que sucede entre el personaje del cuento “Botella de Klein” y el recipiente): en última instancia lo que configura mi identidad individual dentro del orden sociosimbólico²⁰ es la consistencia que tengo yo como objeto, como *agalma*, el tesoro secreto que represento: lo que es en mí más que yo mismo, y por lo que me considero digno del deseo del otro. Con la desintegración en el mundo “el sujeto responde al enigma del deseo del otro (¿qué quiere el otro de mí?, ¿qué soy yo para el otro?) con su propia falta, con la proposición de su propia desaparición”²¹.

La relación entre esta primera construcción identitaria y la alteridad configura diversas tramas fantasmáticas que encubren

el vacío abisal de su carácter monstruoso, y aparecen tanto en el ejercicio artístico como en pensamiento del jalisciense. En la ejecución de una de ellas, subyace la génesis de la misantropía que diversos críticos han observado la inventiva arreolina.

IV. Ser percibido es ser amado: la verificación del yo a través del otro

Bajo la consigna judeocristiana²² de amar al prójimo como a uno mismo, hay una elaboración fantasmática²³ común que busca en-

²² No olvidemos que dentro de la preocupación teológica de la que participa la obra arreolina, el catolicismo, sus normas y transgresiones, señorean importantes debates, por ejemplo la cuestión del pecado (vid. Nancy Mora, *op. cit.*; Imelda Sevilla Espejel, “Botella de Klein”: la deformidad del niño en Juan José Arreola. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 2018).

²³ “Tanto para Freud como para Lacan, esta obligación es profundamente problemática, dado que oculta el hecho que debajo del prójimo como imagen que me refleja, como aquel que se parece a mí, con quien puedo empatizar, acecha siempre el abismo insondable de una Otridad radical, de alguien sobre el que en última instancia no sé nada. ¿Puedo confiar en él? ¿Quién es? ¿Cómo puedo estar seguro de que sus palabras no son una mera fachada? [...] El judaísmo inaugura una tradición en la que un núcleo traumático resiste para siempre en mi prójimo, quien subsiste como una presencia inerte, impenetrable y enigmática que me histeriza. El núcleo de esta presencia es, por supuesto, el deseo del prójimo, un enigma no sólo para nosotros sino también para el prójimo. Por esta razón el “*Che vuoi?*” de Lacan no pregunta simplemente: “¿Qué es lo que quieres?”, sino más bien: “¿Qué es lo que te acosa? ¿Qué hay en ti que te vuelve insoportable no sólo para nosotros, sino también para ti mismo, que tú, por tu

desintegración (Zizek, *Cómo leer a Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 61).

¹⁹ Slavoj Zizek, *El acoso de las fantasías*, p. 14.

²⁰ “La necesidad de que el orden simbólico público cuente con un soporte fantasmático (materializado en las llamadas reglas no escritas) pone de relieve la vulnerabilidad del sistema: este ha de permitir posibilidades de elección por las que nunca debe optarse, pues, de hacerlo el sistema se vendría abajo; la función de las reglas no escritas consiste, precisamente, en impedir que se lleven a cabo esas elecciones, permitidas formalmente por el sistema” (Zizek, *El acoso de las fantasías*, p. 38).

²¹ *Ibid.*, pp. 14-24.

contrarse en los demás; recuerda un poco a la etapa especular lacaniana; nos identificamos, nos codificamos, sólo a partir del otro y su mirada como un reflejo de nosotros mismos. A esta trama fantasmática le interesa generar empatía para llenar el abismo y configurarse como objeto de deseo del otro²⁴.

La verificación del yo a través del otro, o del otro como objeto, o del objeto mismo, podemos encontrarla en la narrativa de Juan José Arreola situada en la búsqueda constante de una reafirmación a partir de la mirada de empatía y principalmente de amor; como la de la madre al bebé, pero en el sentido del adulto cuando integra la pareja: el personaje en Arreola busca, y nunca encuentra, comprensión, empatía, amor. Así, en "La migala" leemos: "me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino. Peor que el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada"²⁵. En "Tú y yo": "Nos puso a ti y a mí como ejemplo. Nos definió como pareja ideal y me hizo el esclavo de tus ojos. Pero de pronto hizo brillar, ayer mismo, esa mirada que viniendo de ti, por siempre nos separa"²⁶. En "Gravitación":

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

propia cuenta, obviamente no puedes controlar?" (Zizek, *Cómo leer a Lacan*, pp. 51-52).

²⁴ O sea, probar que el sujeto representa un invaluable tesoro para el otro; confirmar cierto contenido fantasma en su identidad manteniendo el deseo de ser deseado por el otro.

²⁵ Juan José Arreola, *Confabulario personal*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 55.

sino el ojo que me devuelve implacable mi descubierta mirada.²⁷

Empatía como un reflejo de nuestra propia naturaleza en los ojos de alguien más; la cualidad de espejo en la mirada ajena que confirme que existimos, que somos humanos, dignos del deseo del otro²⁸. El sapo, el texto de *Bestiario*, tiene su origen en "Lo feo" de Nervo²⁹: "En lo feo la materia está padeciendo: yo he escuchado su gemido. Mira su dolor y ámalo"³⁰; es decir, "El sapo", el rencor de "un corazón tirado al suelo"³¹, expresa el drama de "la soledad individual" que cae en oídos sordos al pedir compasión, y al que tanto teme el escritor³²; ante el enigma del otro "la esfinge" padece y responde un reflejo carente de simpatía, cuestiona, a su vez, el deseo del otro: "A mí el sapo me importa como un corazón tirado al suelo. En momentos, cuando sufrimos o estamos

²⁷ *Ibid.*, p. 266.

²⁸ Me refiero a los pequeños otros y al gran Otro, "ese que también soy yo" y representa al superyó; siempre presente como conciencia que me ordena. Slavoj Žizek, *Cómo leer a Lacan*, p.18.

²⁹ Y se comunica también con "El sapo" de Jules Renard, del que Arreola hace una traducción.

³⁰ Amado Nervo, "Lo feo", en *Lectura en voz alta*, traducción, presentación y compilación de Juan José Arreola, México, Porrúa, 1998, p. 86.

³¹ Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 13.

³² "Lo que más deseo es llegar al fondo de otras almas, y conservo la egoísta inquietud de que alguien puede bajar a la mía. Nada me angustia tanto como darme cuenta de que irremediablemente estamos aislados, de que vivimos y morimos perdidos en nuestra individualidad y que la comunicación perfecta es imposible" (Juan José Arreola, Arreola, *Y ahora, la mujer... La palabra educación*, compilación y edición a cargo de Jorge Arturo Ojeda, México, Diana, 2002, p. 48).

deformes a causa del resentimiento, nuestro corazón se vuelve un sapo".³³

Ahora bien, si hablamos de especificidad en los roles de género, para Arreola la mirada de amor, siempre heterosexual, configura al "hombre": sólo en función de la mujer se puede ser "verificado"; ella como espejo de la otredad lo diferencia y dota de identidad, al menos así lo ha explicado el jalisciense en entrevistas:

Realmente, ser amado es ser percibido. Entonces uno se siente prodigiosamente ser. Uno realmente comienza a existir como hombre cuando se siente percibido por una mujer [...] Yo, en la vida, he precedido con una especie de interés, pero un interés vital. No se trata simplemente de una vanidad. Por eso, en mi caso personal, me he sentido atraído por la mujer en la que encuentro verificación de mi ser porque me acepta, porque no me conoce, digamos, pero me tolera; el caerle bien a una persona es ya un verificarnos. Entonces yo, como te dije, pordiosero, siempre que esto pasa me siento con gratitud y feliz; me desarrollo.³⁴

La fantasía de ser solo a partir del otro, de la mirada amorosa, empática, del otro, no encubre únicamente el vacío abisal que representa la alteridad y sus deseos sobre mí, deseos que el prójimo también ignora; esto me confronta directamente con el hecho de que yo tampoco sé cuál es mi propio de-

seo, de que ni siquiera depende de mí, sino de la alteridad y el gran Otro, el orden simbólico en el que me encuentro inscrito³⁵. Toda esta elaboración fantasmática de ser digno del deseo del otro, representada por la mirada empática, amorosa, responde al insoportable enigma del *Che vuoi* con una falta aún más absurda: la del amor; como Zizek diría: amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere³⁶.

V. El rechazo

Por eso buscar con la mirada al otro (buscarnos en sus ojos) y al mundo significa rechazo y conflicto invariable a lo largo de los cuentos, novela, y obras del zapotense. El espacio, cambiante, lleno de hostilidad, ni siquiera asegura una constante para saber que, como en el sujeto lacaniano de Zizek³⁷, ese que está representado en el espejo frente a mí soy realmente yo; a manera de sátira con don Fulgencio ocurre que:

Frente al espejo no pudo ocultarse su admiración, convertido en un soberbio ejemplar de rizado testuz y espléndidas agujas. Profundamente insertados en la frente, los cuernos eran blanquecinos en su base, jaspeados a la mitad, y de un negro aguzado en los extremos.³⁸

Nunca sé cuando de verdad soy yo y los reflejos engañosos del espejo no son más que ilusiones; el sujeto como vacío descifra

³³ Emmanuel Carballo, "Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola", pp. 13-61.

³⁴ Mónica Braun, "Si me oye la conwenzo". *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, México, Sello Bermejo/CONACULTA, 2002, pp. 335-336.

³⁵ Slavoj ZIZEK, *Cómo leer a Lacan*, p. 51.

³⁶ *Ibid.*, p. 53.

³⁷ ZIZEK, *El acoso de las fantasías*, p. 14.

³⁸ Juan José Arreola, *Confabulario personal*, p. 39.

que toda búsqueda de identidad a partir del mundo no es sino vana tentativa; “pero en mi desierto ya no caben espejismos”³⁹ nos revela el narrador de “Casus Conscientiae”. Encontrarse, dar con la propia identidad se define sólo en medida del proceso de desaparición: los personajes posan para la muerte; modelan sus gestos, el alma, se reconocen por fin en ellos: “Sin embargo siempre amanece. Estoy vivo y mi alma inútilmente se apresta y se perfecciona”⁴⁰, dice el hombre que compró a la migala. Otro suicida en “Post Scriptum” anota:

Es cierto. Bajo el golpe me sentí desfigurado, confuso indefinible [...] De bruces en el lavabo levanté la cabeza y me vi en el espejo. Tenía una cara de Greco, de bobo de Toledo. Y no quise morirme con ella. Destruyendo esa máscara se me fue todo un año. *He recuperado mis facciones*, una por una, posando para el cincel de la muerte.⁴¹

En el pensamiento del jalisciense desaparecer es encontrarse (y como hemos enunciado, efectivamente, la desaparición codifica la identidad), el amor y el desamor determinan la funcionalidad de estos eventos: “hay algo de terrible en la idea del amor, en la idea de amar que equivale a perdernos”⁴², explica Arreola, la mirada nos codifica con base en el deseo del otro; para el histrión únicamente se puede ser en la soledad, en el desamor; “Sólo la desdicha

me devuelve la razón. El golpe de la separación me hace lúcido”⁴³. Paradójicamente cuando el amor de la mirada se acaba la fantasía del asesino “lúcido” que encontramos en su narrativa se conjunta en dos cuentos para suplirla: “Para entrar al jardín” y “Receta casera”. En el primero se dictan las instrucciones para estrangular a una mujer en pleno acto sexual, y luego “emparedarla” en una losa que los huéspedes puedan pisar al entrar, mientras admiran el decorado que posee encima y reza “bienvenidos”. Hay evidentemente ambigüedad en la situación, y algo de doble sentido⁴⁴; se trata a la mujer como si fuera masa de pan, una momia, etc. El punto es que el asesino identifica su amor como un reflejo —otra vez la fantasía— coloca un espejo sobre él cadáver, como si consiguiera de esa forma el amor que no pudo obtener de la mujer, o como si se identificara con su víctima, sin embargo ahora, falso Narciso, rehúye a la mirada del otro: “Círrerle los ojos, sáquela de la cama y déjela enfriar, arrastrándola hasta el cuarto de baño. Si tiene a mano un espejo, póngaselo en la cara y no la vea más.”⁴⁵

En Arreola la mirada ajena en lugar de verificar con amor, arrasa, destruye, ataca; dota de identidad a partir de la diferencia entre lo que soy y el deseo del otro sobre mí: si bien con esto se atraviesa parcialmente la fantasía de que el prójimo encarna un sujeto con el que nos identificamos y al que

³⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁴¹ *Ibid.*, p. 250. Las cursivas son mías.

⁴² Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 33.

⁴³ Juan José Arreola, *Y ahora, la mujer... La palabra educación*, p. 13.

⁴⁴ Arreola es diestro en el manejo del doble sentido y el albur. Vid. Sara Poot Herrera, *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*, pp. 168-169.

⁴⁵ Juan José Arreola, *Confabulario personal*, p. 131.

debemos amar como nos ama, no se devela su monstruosidad profunda. Se opta por conservar la fantasía primordial del *agalma* secreto, el tesoro que representamos y que la alteridad, al parecer, no puede/quiere entender ni desea, y por tanto no merece. La misantropía emana de esta incompatibilidad entre la fantasía establecida por el sujeto y el rechazo de los demás.

Así, el conflicto en la mirada y la amenaza del otro, sea hombre o mujer, se convierte en una presencia constante. Tropezar es ya encontrarse con el ademán retador ajeno que condiciona lo que soy. La relación con los demás, el intento de cumplir las expectativas sociales del deber ser moral —expectativas de las que el autor se burlará a la postre—, naufragará, convertida en la alienación total del hombre que encontraremos en “Autrui”, perseguido y aniquilado por su prójimo (*autrui*, “el otro” en francés):

Lunes. Sigue la persecución sistemática de ese desconocido. Creo que se llama Autrui. No sé cuándo empezó a encarcelarme. Desde el principio de mi vida tal vez, sin que yo me diera cuenta. Tanto peor. [...]

Miércoles. Mi vida está limitada en estrecha zona, dentro de un barrio mezquino. Inútil aventurarse más lejos. Autrui me aguarda en todas las esquinas dispuesto a bloquearme las grandes avenidas. [...]

Jueves. De un momento a otro temo hallarme frente a frente y a solas con el enemigo. Encerrado en mi cuarto, ya para echarme en la cama, siento que me desnudo bajo la mirada de Autrui.

Sábado. Ahora desperté dentro de un cartucho hexagonal, no mayor que mi cuerpo. Sin atre-

verme a atacar los muros, presentí que detrás de ellos nuevos hexágonos me aguardan.

Indudablemente, mi confinación es obra de Autrui.⁴⁶

Encontrarse bajo el escrutinio público, ser observado, medido, y deseado, estar a merced de alguien hostil; la mirada del otro es sustancial a lo largo de toda la obra del jalisciense, nos remite a “algo” misterioso y maligno⁴⁷; hablamos de los demás, “el otro”, pero en la pluralidad no sabemos quién o qué se oculta claramente tras esa amenaza, allí está claramente elaborada la sentencia de Zizek “el prójimo es la Cosa (diabólica) que acecha potencialmente detrás de la familiaridad de todo rostro humano”⁴⁸. Incluso lo encontramos en la sátira; se trata de un juego con el absurdo. Así, el acorralamiento, la vigilancia y el acoso, lo podemos percibir en una forma más irónica dentro de “Hizo el bien mientras vivió”:

Noviembre 9

Algo grave ocurre a mi alrededor. Ayer apenas si sospechaba nada. Hoy, mi tranquilidad está destruida.

Juraría que hay algo en torno mío, que algún acontecimiento desconocido me sitúa de pronto en el centro de la expectación general. Siento que a mi paso por las calles levanto una nube de curiosidad, que luego se deshace a mis espaldas en la lluvia de comentarios malévolos. Y

⁴⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁴⁷ De allí la adscripción que le he dado este tema hacia la teoría estética del grotesco de Kayser en otros artículos.

⁴⁸ Slavoj Zizek, *Cómo leer a Lacan*, p. 52.

no es por mi matrimonio, eso lo sabe todo el mundo y a nadie le interesa. No, esto es otra cosa y creo que la tormenta se ha desatado hoy mismo, durante la Misa Mayor, a la que tengo la costumbre de asistir. Ayer todavía disfrutaba de paz y hacía cálculos. Ahora...⁴⁹

En “El silencio de Dios”, con un dejo humorístico, observamos que el protagonista “trata” de ocultar sus actos de la Divinidad:

Cuando supe que Dios miraba todos mis actos traté de esconderle los malos por oscuros rincones. Pero al fin, siguiendo la indicación de personas mayores, mostré abiertos mis secretos para que fueran examinados en tribunal.⁵⁰

En “Corrido”, con su ludismo en la “palabra”/mirada, de la vista se pasa a la agresión directa:

La mirada que se echaron fue poniéndose tirante, y ninguno bajaba la vista.

—Oiga amigo, qué me mira.

—La vista es muy natural.

*Tal parece que así se dijeron sin hablar. La mirada lo estaba diciendo todo. Y ni un ai te va, ni ai te viene. En la plaza que los vecinos dejaron desierta como adrede la cosa iba a comenzar.*⁵¹

La imposible relación con el otro, ya sea con la pareja o los demás, puede ser observada cuando el Todopoderoso contesta, no sin cierta burla, en “El silencio de Dios”: “Si te sientes muy solo busca la compañía de

otras almas, y frecuéntala, pero no olvides que cada alma está especialmente construida para la soledad. Y sin embargo la sentencia es directa. El autor afirma respecto al origen de este aforismo en su pensamiento:

Ese resentimiento me lleva a una especie de negación de la posibilidad amorosa y a afirmar una frase de mi juventud: “Toda alma está construida para la soledad”. No hay compañía posible. Esa radical amargura la he recargado sobre la mujer. En mis últimos textos desgraciadamente, he tenido que dar de ella una versión que a mí mismo me duele, una versión casi caricatural.⁵²

VI. Conclusiones: estas diatribas, joyas florecidas del limo amargo

El encuentro negativo con la alteridad traerá como consecuencia atravesar parcialmente la fantasía elaborada del amor, del deseo del otro sobre el sujeto como *agalma*, tesoro secreto. Ante esta contradicción de la identidad fantasmática, el individuo opta por elaborar una nueva línea narrativa que devela algo de lo monstruoso del prójimo, y lo hace indigno de cualquier manifestación emocional, desdibujando la sentencia de amar a los demás como a uno mismo. Esto devendrá dentro de la obra del zapotense en una visión plagada de misantropía que, con agresividad, satiriza al prójimo sea hombre o mujer, ridiculizándolo, exponiendo su consistencia deplorable. Por supuesto no podemos dejar de lado que una gran

⁴⁹ Juan José Arreola, *Confabulario personal*, p. 169.

⁵⁰ Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 140.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 156-157. Las cursivas son mías.

⁵² Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 29.

parte de esta producción se halla plena de homofobia, misoginia y agresiones que, enmascaradas en la sátira, van dirigidas hacia grupos marginales⁵³. Esta exposición agresiva del ser humano, no sólo ironiza a partir de sus vicios para criticarlos, sino de conductas que, contra la moral o no, disgustan al propio Arreola⁵⁴. Es decir, la agresión que emplea la mayor parte del tiempo critica las conductas de aquello que le desagrade, más que de aquello que “esté mal o bien” de acuerdo a cualquier otra moral. Este rencor hacia los demás se ve enunciado en el prólogo del *Bestiario*:

Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro.

Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal.

Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con pijama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica.⁵⁵

Misantropía convertida en aislamiento obligatorio dentro sus textos, que el escritor explica así respecto a “Autrui”:

Todo, quizá, puede resumirse en el drama del ser individual, el drama del ser aislado, como sucede en “Autrui”. En este texto el tema llega a sus últimas posibilidades: el drama lo constituye el hecho de que el hombre está solo, pese a estar rodeado por los demás seres (Autrui en francés, es el otro). Al hacer un ademán tropezamos con el ademán ajeno. Se trata de la acotación de nuestro espacio vital por parte de nuestros prójimos, que nos ciñen hasta que nos dejan reducidos a la cápsula física de nuestro cuerpo. Y por eso, este hombre que pensaba en grandes cosas se pudre dentro de su cápsula. Se le pudre el yo. Es el drama del ego.⁵⁶

Obsedido ante el cisma de la Segunda Guerra Mundial⁵⁷, deforme de angustia⁵⁸, el jalisciense resguardó, como su propio “costalito de inmundicias”, la elaborada trama fantasmática que sostiene la visión misantrópica con la que iluminó su alma hasta el final de la vida, y que se expresa en amarga cargada alrededor del ejercicio literario. El espíritu crítico de Arreola, su desilusión y posterior odio contra “la mentira” de la gente, contra

⁵⁶ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 41. Las cursivas son mías.

⁵⁷ Orso Arreola Sánchez, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, pp. 245-257.

⁵⁸ Arreola comenta en referencia a “El sapo” de *Bestiario*: “A mí el sapo me importa como un corazón tirado al suelo. En momentos, cuando sufrimos o estamos deformes a causa del resentimiento, nuestro corazón se vuelve un sapo” (Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 50).

⁵³ Sevilla Espejel, Imelda Estefanía. “*Botella de Klein*”: la deformidad del niño en Juan José Arreola. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras. 2018.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 13-25.

⁵⁵ Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 9.

el otro indigno y monstruoso; la humanidad como un banco de hipocresía, encontró en la sátira la piedra de toque para la construcción de una obra rabiosa, corrosiva, y, sin embargo, que resplandece en formas de estructuras perfectas; la belleza de lo terrible en la palabra. La ira, los aullidos –las diatribas– de desamor⁵⁹ y la sangre, eran todas escupidas –en armonía de matices desconcertantes– a la cara del otro, con la que, en soledad, crítico asqueado del mundo, el escritor departía mirando hacia el espejo mientras animaba diligentemente sus creaciones:

Y por eso los detesto a todos: a los que guardan su saquito de porquerías como una valiosa pertenencia [...]. Por eso estoy tan solo, en este domingo por la tarde. Porque no he mentido. Porque soy un hombre verdadero y prevalezco aislado ya para siempre, entre todos los mentirosos. Por eso casi nadie puede conmigo; por-

que soy insoportable como la verdad, porque “mi única virtud es sentirme desollado en el templo y la calle, en la alcoba y el prado”.⁶⁰

A lo largo de este artículo nos hemos permitido resaltar la importancia de la mirada en la codificación identitaria del personaje y en algunas concreciones ideológicas de Juan José Arreola; nuestra exégesis propone como génesis de la misantropía la incompatibilidad entre el deseo de la alteridad y el sujeto (el deseo de ser deseado, de ser amado y amar al prójimo como a sí mismo), de modo que el desamor y la falta de empatía a partir de la mirada del otro, generan un nuevo fantasma que devela a parcialidad lo monstruoso que tiene el prójimo. La reacción que se desatará ante ello será, como dijimos, la piedra de toque para una obra satírica corrosiva; henchida de rencor, bajo la mirada crítica de una sonrisa irónica, más bien oscura.

Bibliografía

- Alfaro Vargas, Roy, “El pensamiento de Slavoj Žižek”, *Revista de Filosofía y Teoría Política*, núm. 40, 2009, pp. 11-30.
- Aguilera, Angélica, “Arreola: yo, el misántropo”, *Tema y Variaciones de Literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, núm. 15, 2000, pp. 213-216.
- Arreola, Juan José, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1988.
- , *Confabulario personal*, Barcelona, Bruzguera, 1980.

⁵⁹ “Diciendo mi amor, gritando, aullando mi amor”. Según Arreola parte de su sátira misógina contra la mujer puede ser interpretada dentro de la tradición de canciones de desamor: «El amor pues está definido por el sufrimiento. La grandeza del sufrimiento da la medida del amor. ¿Qué es el amor como plenitud gozosa o mera plenitud? Hay que traducir toda esa masa de dolor al amor que la origina. [...] Cómo se me ha censurado, y cómo quería yo abandonar ya las canciones de amor al revés. El escarnio de la mujer. Pues en *Palindroma* se hallará usted por todas las páginas huellas de este veneno. Lo que decía de Proust varias veces se ha pedido que me lo apliquen, incluso a las mujeres lastimadas por mí mismo. Decirles “¡imagínate cuánto amor se necesitó para que yo llegara a términos tan odiosos y a frases verdaderamente purulentas!” Estas llagas florecidas como joyas [...] Finalmente allí están elaborados artísticamente y ya inofensivos, diciendo mi amor, gritando, aullando mi amor” (Federico Campbell, 2002: 129-130).

⁶⁰ Juan José Arreola, *Y ahora, la mujer... La palabra educación*, p. 41.

- , *Bestiario*, México, Planeta, 2002.
- , *Y ahora, la mujer... La palabra educación*, compilación y edición a cargo de Jorge Arturo Ojeda, México, Diana, 2002.
- Arreola Sánchez, Orso, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México, Jus, 2010.
- Braun, Mónica, "Si me oye la conwenzo", *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, México, Sello Bermejo/CONACULTA, 2002.
- Buenfil Morales, Judith, *Cantos del mal dolor: El juego de ausencia y disolución en los relatos breves de Juan José Arreola*. Tesis de maestría. Veracruz, Universidad Veracruzana/ Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias. 2011.
- Carballo, Emmanuel, "Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola". *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, México, Sello Bermejo/CONACULTA, 2002.
- Herz, Theda Mary, *Satire in Juan José Arreola's Confabulario*. Tesis de doctorado, Urbana-Illinois, University of Illinois at Urbana-Champaign. 1973.
- Macedo Rodríguez, Ángel Alfonso, "Belleza" y "pesimismo" dos elementos del "arte poética" de Juan José Arreola. Tesis de licenciatura. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- Mora Canchola, Nancy, *La Sátira en la Figura Femenina en Confabulario de Juan José Arreola*. Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- Nervo, Amado, "Lo feo", en *Lectura en voz alta*, traducción, presentación y compilación de Juan José Arreola, México, Porrúa, 1998.
- Noguerol Jiménez, Francisca, "En torno al concepto de Sátira", *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 1995.
- Poot Herrera, Sara, *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1992.
- Selva, Mauricio de la, "Autovivisección de Juan José Arreola", *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, México, CONACULTA/ Sello Bermejo. 2002, pp. 62-117.
- Sevilla Espejel, Imelda Estefanía, "Botella de Klein": la deformidad del niño en Juan José Arreola. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 2018.
- Scholberg, Keneth R., *Sátira e inventiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos, 1971.
- Vogt, Wolfgang, *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006.
- Zizek, Slavoj, *Cómo leer a Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- , *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- , *El acoso de las fantasías*, Madrid, Akal, 2011.
- , *Viviendo en el final de los tiempos*, Akal, Madrid, 2012.

Mi prodigioso miligramo

JOSÉ MARÍA ARREOLA |

Por un texto tuyo supe que pisé la universidad a los tres años. En *Inventario* escribes lo que te dije alguna tarde en que me cambiaste el rumbo cuando escuchamos *Pedro y el lobo* de Prokofiev; sin más, quise alterar el rumbo de la historia: “Abuelo, voy a meterme al disco para matar al lobo y salvar a Pedro” Eso te pareció, como todo, una oportunidad para hacer literatura, un diálogo que descifraba el misterio de la imaginación: “Lo que dice la voz es el *humus*, la semilla que construye paraísos improbables.” Así se dio nuestro primer encuentro con la música. De niño yo no sabía quién eras. Luego comprendí que tu lugar estaba sobre el andamio de las cosas y que tú limabas sus bordes con tu lengua. Te rodeaban los grandes y los que habrían de serlo; las casas que contuvieron tu remolino me las sé de memoria: de Guadalquivir a Río de la Plata, palabras fundamentales y piezas de ajedrez.

Pero quiero regresar a nuestro encuentro con Prokofiev. Rodando sobre el acetato, mi cabeza no alcanzaba a comprender que el sonido sería para mí la receta de otros mundos. Juan José: como te sabías la vida de memoria, en algún momento del reloj me dijiste que la música era cosa seria: “Uno no puede andar por ahí pretendiendo que a los discos se les aborda sin más.” La verdad, seamos honestos con quienes nos están observando: desde que me salieron los primeros vellos en el mentón, decidiste que yo tenía cuerpo de deportista. Y entonces se sucedieron en tu cabeza todos los tenistas que admirabas. Ahora pienso que tu fascinación estaba no en el golpe certero, sino en la estética de esos nombres que paladeabas al decirlos. Como ya teníamos mucho pin pon encima (tú dirías *Tenis de Mesa*), no me fue difícil encontrar el gusto en la persecución de la pelota y en el pulso que tiembla tras golpearla. Estas son ocupaciones de muchacho nervioso, actividades que le van bien a tus nietos: aunque me es difícil aceptarlo, nos dejaste esa herencia de resorte y manos sudadas que, fatalmente, impulsa o detiene.

Te acompañé a ver la final de la Copa Davis entre México y Alemania al Club Alemán. Te dio agorafobia entre la multitud. Con el rostro morado por el coraje me acerqué a la salida, sosteniéndote, buscando cómo regresar a

Guadalquivir. En pleno periférico, tu capa distrajo la atención de mil coches que te quisieron llevar a la luna. Un señor muy amable se orilló a huevo, sacudiéndose a los otros: “¿A dónde lo llevo, maestro?” En el trayecto a tu casa, diste cátedra. Mi enojo desapareció mientras escuchábamos por radio que Leo Lavalle se recetaba a Boris Becker en forma espectacular. Ni hablar. Seguías bromeando con nuestro benefactor, insinuándole que yo emularía al joven Leo a su debido tiempo. Eso nunca sucedió. Tras huir de las lecciones de tenis que me conseguiste, decidí que el *ruido* le venía mejor a las cosas. Los acetatos aparecían en mi casa a velocidad inaudita, igual que ese último saque con que Lavalle consiguió lo imposible. La anatomía de mi cuarto se transformó, mostrando imágenes de hombres de pelo largo con “raquetas” que servían para contar otras historias.

Los sonidos de la cabaña

Vámonos con calma: tú seguías llegando a la cabaña de Ciudad Guzmán (perdón, Zapotlán) en moto, cuando ya habías manifestado una aversión por el rock. Nos hacías la broma a mi hermano y a mí de que cuando te fuéramos a visitar a tu tierra, lo pensáramos dos veces antes de introducir discos de U2 o Floyd. Pero eso nunca importó: verte escuchar música era una maravilla. Te sentabas en el “reposit”, y mi tía Claudia iniciaba el concierto con su presencia. Los dos eran pájaros calmados, en esas horas en las que el sol de Zapotlán driblaba a la catedral de San Antonio y se despedía a través de los cris-

tales de tu casa de madera. Bach. Mozart. Aprendí, sobre todo, a observar la calma que produce lo grande sobre lo pequeño; mi tía siempre dijo que hay cosas que nos rebasan y ante las que es mejor postrarse, lidiar con la religiosidad del resultado. Pero a veces te venía mal la intensidad de los sonidos, y subías a tu cuarto esperando a tus contrincantes nocturnos: en el tablero o sobre tu mesita de noche con dulces y libros, tu cabeza libraba las mejores batallas.

Nos llevábamos bien. Los años me fueron explicando tu dimensión; opté por escucharte, más que por hacerme oír. Cuando ya no tenías una dirección fija en la Ciudad de México, me gustaba visitarte en el hotel Camino Real, y desayunar en su cafetería. La prisa y las ideas te acompañaban junto con Claudia, mientras nos examinabas a Alonso y a mí con la mirada. Podías recitar y ordenar fruta. Hablabas hacia adentro y hacia afuera, dándonos el año de edición de un libro o la manera correcta de pronunciar tal palabra; de pronto subías por la escalera de caracol que te llevaba a lo sublime: en francés o español te nos adelantabas, mientras nos perdíamos en los peldaños. Luego de tantas navidades, salí de la prepa con la idea de convertirme en baterista. Como tu remolino era tan grande, no tuviste mucho tiempo de convencerme de claudicar. Optaste por mostrarme en el discurso lo que para ti era el sonido. Me dijiste medio en broma que me tomarías en serio el día que tocara la obra para percusiones del maestro Chávez. Eso tampoco sucedió. Sin embargo, alguna vez te pregunté por el jazz; viajaste a Nueva York con el recuerdo, y me hablaste de un

percusionista notable que escuchaste en el Lobby de algún hotel. Te piqué la memoria y recordaste su nombre: Gene Krupa.

El patrocinio es para los débiles

En algún momento, tus cuatro nietos quisimos dedicarnos a la música. Bueno, Juan José, la verdad es que tú decidiste que mis primas Berenice y Mireya tenían formas de chelista y pianista, respectivamente. Alonso y yo ya nos dábamos nuestros primeros madrazos musicales cuando vimos que se abría la oportunidad de que nos patrocinaras con instrumentos nuevos: como ya habías dotado a las primas con herramientas musicales, vimos que algo se podría hacer por nosotros. Fiel a tu verdad, decidiste que no teníamos cara de rockeros y nos capoteaste con maestría, calando nuestras verdaderas intenciones. No importó: Bere y Mireya abandonaron cuerdas y teclado para vivir otras cosas. Nosotros continuamos la línea, aprendiendo de tu congruencia. Pero vino un picón de cresta que me ayudó a comprender la maquinaria que nos mueve.

Sin carrera universitaria a la vista, a ti y a mi papá se les ocurrió un plan para ayudarme a retomar el rumbo: me ayudarías a buscar trabajo en Televisa, de lo que fuera, para que iniciara una prolífica carrera en esa empresa. Todavía, cuando estoy a punto de tomar una decisión importante, recuerdo las palabras que me lanzaste antes de llegar a la entrevista en la que me recomendarías. Con la mirada del gallo que enterró al pájaro, observando mis posibles titubeos y calcándome para siempre, me dijiste en una

farmacia de Avenida Chapultepec: “Mira José María, creo que tú no le vas a entrar a la música o al arte en serio; mejor ponte a trabajar aquí y a ver cómo te va”. Eso lo cambió todo porque supe, al revisar tu vida, que también tuviste un encuentro con un gallo que, una noche de hace muchos años, te picó la cresta para siempre. Al otro día, yo tenía el trabajo del siglo: atendía una tienda especializada para bateristas. Apareció en mi camino, a dos cuadras del Parque España, mientras masticaba tus palabras. Juan José, ¿te acuerdas que sonreíste cuando me fuiste a visitar a un lugar lleno de tambores?

Confabulando a tus espaldas

En uno de nuestros mejores viajes a Guadaluajara, recuerdo otro hecho que habla de tu bondad. Alonso encontró en una tienda de música un bajo “de batalla”, que salía realmente barato. Como ya trabajábamos, él te pidió un préstamo para hacerse del instrumento. Estabas leyendo. No te gustó la idea. Como un mago que pretende desaparecer lo imposible, te deslizaste de la situación con mil aciertos. Como se acercaba mi cumpleaños, decidí pedirle a mi abuela un adelanto para dárselo a mi hermano. Así nos hicimos del bajo marca Zum. Por la tarde nos hablaste desde tu estudio, apenado, preguntándonos ciertos datos sobre el instrumento. Te escuché decidido a comprarlo, así que entre mis primas y Alonso armamos una historia para explicarte que yo se lo había comprado con lo de mi regalo de cumpleaños. Pediste un taxi de sitio ‘tus favoritos’ y decidiste acompañarme. Todavía recuerdo la entrada

de Casa Lemus, uno de los almacenes musicales más importantes de Guadalajara. Todos te trataban de maestro, ofreciéndote las últimas grabaciones de los grandes de la música. Me tentabas con la mirada, pero yo ya estaba viajando sobre un *set* de platillos Paisite, de la mejor calidad. Te querías esconder entre las palabras. Me mostrabas hermosos instrumentos. Pasaron los minutos y sacaste tu tarjeta; me invitaste, derrotado, a escoger los platillos que más quise.

Querido Juan José

Durante tres años te estuvimos visitando en tu cama. Si me tocaba hacer una presentación en Guadalajara, me bañaba en tu casa para irme a “hacer ruido”. Las palabras descansaban bajo una leve sábana, esperando la invitación de mi tía para reptar por la habitación. Eso es lo más importante que aprendí de ti: tu cabeza siempre estuvo más allá de tus hombros. Ahí te construiste un lugar mejor. La última vez que te vi, me preguntaste por la batería, viste fotos de tu Zapotlán ‘reconociendo sus rincones’, jugaste ajedrez con mi hermano y todavía tuviste tiempo de recitar a Pellicer. Juan José, ese día, en la cocina, viendo la ebullición de los alimentos, supe con certeza lo que era un *Prodigioso miligramo*. Gracias por sacarme del costal, con la increíble verdad de tus días.

Juan José Arreola, alquimista de la palabra

MARCELA DEL RÍO REYES |

El centenario del nacimiento de un escritor es un plazo más que viable para juzgar su obra. Hoy puede afirmarse que Juan José Arreola nos legó una de las obras estelares de las letras no sólo mexicanas sino del mundo. Como autodidacta que fue, demostró que la voluntad de Ser es la mejor fortaleza de una persona. Su inventiva colindaba con el infinito de la imaginación; y el rigor y la perfección de su prosa con las leyes más estrictas de la mecánica física o cuántica. En su estilística personal, se anticipó al Boom, al realismo mágico, a la posmodernidad y a otros *ismos*, creando una obra sorprendente y original, por no decir milagrosa. Sus narraciones son verdaderas joyas de la literatura universal.

Éste no es un texto crítico, no me meteré a hacer análisis acuciosos de sus variaciones estilísticas, sus imágenes, metáforas, eclecticismos y sincretismos; no intentaré someter su literatura a profundas reflexiones poéticas, léxicas o filosóficas, para eso ha habido otros críticos con mayor autoridad de la mía, que han señalado el lugar que ocupa Arreola en las letras mexicanas y universales. No, esto que escribo es sólo una rememoración de lo que Arreola representó, marcó y significó en mi carrera literaria.

Fueron varios entornos, momentos y circunstancias en los que coincidí con Juan José Arreola en la vida, en la que jugó tres papeles: maestro, amigo y colega. Mi primer encuentro con él fue como lectora, después, con su leyenda, que había dejado grabada en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes, donde estudié la carrera de actriz, en los años cincuenta. Pero cuando lo conocí personalmente, fue en los años sesenta, cuando decidí concursar para una de las becas que ofrecía el Centro Mexicano de Escritores; por entonces yo escribía semanalmente entrevistas a personalidades del arte, la ciencia, la cultura. También tenía la columna *Diorama teatral*, donde hacía la crítica de lo que se representaba en los teatros de la capital, en el Suplemento Dominical, Diorama de la Cultura del Diario *Excélsior*. Tenía ya escritas varias obras de teatro,

pero sólo había representado una: *Fraude a la tierra*, durante el Festival de la Paz y la Amistad, en Moscú en 1957. Mi propuesta al solicitar la beca, para el año 1965-1966, fue la de escribir un texto dramático al que titularía: *La tercera cara de la Luna*. Adjunté a la solicitud de beca una pieza corta que acababa de escribir: *Miralina*.

Recibí con alegría la noticia de que había ganado la beca y que los mentores de los becarios eran Juan José Arreola, Juan Rulfo y Francisco Monterde. Admiraba a Arreola, desde que había leído su *Confabulario*; además, había seguido su trayectoria teatral en la *Casa del Lago*. De Rulfo, sólo había leído entonces *El llano en llamas*. A Francisco Monterde lo conocía porque había sido mi maestro de Historia del Teatro, en la Academia Cinematográfica de México, que dirigía Celestino Gorostiza, quien al año siguiente fue nombrado Director de Bellas Artes. Gorostiza nos llevó a sus alumnos y a algunos maestros, como Salvador Novo y al propio Monterde, a la hoy Escuela Nacional de Arte Teatral. Nuestros mentores significaban tres perspectivas, tres estilos, tres visiones del mundo. Esta diversidad era enriquecedora, nos abría el modo de mirar la literatura, la realidad, el pasado y el futuro.

En mi primer encuentro con Arreola, me imaginé que estaba hablando con uno de aquellos alquimistas de la antigüedad, sólo que en lugar de manipular sustancias químicas utilizaba la palabra y sus inacabables conocimientos. Si uno de los atributos de la inteligencia es la capacidad de relacionar una cosa con otra, él era capaz de enlazar los temas, aparentemente más alejados, en una mezcla alquímica deslumbrante.

En mi entrevista con él, me expresó que había sido la lectura de *Miralina* la que lo había llevado a otorgar su anuencia para que yo recibiera la beca. Agregó que coincidía con mi acercamiento vanguardista al teatro. Lo que pone de manifiesto su generosidad, me lo demostró un día, ya en fecha previa al final de la beca, en que me preguntó si no pensaba montar *Miralina*, le respondí que por el momento no tenía planes. Agregó que si yo estaba de acuerdo, él podría hablar con el director Fernando Wagner, quien le había preguntado días antes si había una obra corta para llevarla a la escena, junto con una de Maruxa Vilalta. Por supuesto, yo acepté tratando de modular mi alegría, y el resultado fue que el 5 de octubre de 1965 asistíamos al estreno de *Miralina* en el Teatro Granero. Viendo la reticencia de algunos críticos por aceptar el teatro de vanguardia, Arreola y Rulfo aceptaron dar su opinión sobre la obra en el *Excélsior* y también en el prefacio de la publicación de tres de mis obras, en una colección de Textos del Teatro de la UNAM, dirigida por Héctor Azar. Sus opiniones encabezaban otras que se habían publicado en los periódicos, de escritores, directores de teatro, críticos y hasta de un psicoanalista. Los cito aquí, para honrarlos por su apoyo: Fernando Sánchez Mayans, Alejandro Jodorowsky, Miguel Sabido, Wilberto Cantón, Lya Engel, María Luisa Mendoza, Carlos Solórzano, y el doctor Rafael Barajas.

Volviendo al Centro, cuando se iniciaron las sesiones de lectura, todos los miércoles, los becarios nos alternábamos para leer lo que habíamos escrito durante el mes, nos correspondía leer a dos becarios en cada se-

sión. Los mentores discutían con nosotros cada texto, analizaban y sugerían.

Entre los becarios, estaban con la beca de cuento: René Avilés Fabila, con quien mantuve amistad hasta el final de su vida; él nos leía sus extraordinarias narraciones de ficción científica del libro que se llamaría *Hacia el fin del mundo*; los hermanos Ayala Blanco, uno tenía la beca de poesía y el otro, la de crítica cinematográfica; Raúl Navarrete escribía su novela, *Aquí, allá, en esos lugares*, también Jorge Arturo Ojeda, que nos leía las aventuras de *Don Archibaldo*, y Domingo Miliani: este último escribía ensayo, pero estuvo muy poco tiempo porque estaba preparando la tesis para su doctorado en la UNAM; después supe que al graduarse se había ido a su país, Venezuela; [también] supe después que Miliani fue profesor en distintas universidades, entre ellas la UNAM y la de Pittsburgh y, lo último que supe, fue que Venezuela lo nombró Embajador de su país en Chile.

Había una diferencia abismal entre los comentarios, sugerencias y críticas de los tres mentores, sobre nuestros escritos. Juan Rulfo, cuando elogiaba era medido en sus palabras, analizando más desde un punto de vista circunstancial y orgánico, que poético, le importaba el ambiente y el Tiempo. Cuando criticaba, a veces, sus frases eran lapidarias, y si no te sentías con ganas de llorar, en todo caso, tu vocación literaria temblaba.

El contraste con Arreola era como el de un día nublado y otro soleado. Arreola, contrastando con lo conciso que era al escribir, con la voz se explayaba tomando el tema del texto escuchado y, como si llevara el hilo de una cometa, lo conducía por montes

y llanuras, proponiendo, sugiriendo, desarrollando posibilidades como las de una veta descubierta en una mina de metales preciosos: nos hacía sentir importantes. A veces con una simple frase mientras leíamos nuestro último texto, soltaba una expresión sencilla como “*eso es literatura*”; nos enseñaba la diferencia entre lo literario y lo discursivo, lo que era poético y lo que era un *lugar común*. Arreola insistía en que una metáfora debía mantener la verdad poética. Y en medio de sus consejos, siempre nos aconsejaba que después de escribir, debíamos releer una y otra vez lo escrito, y cada vez, tratáramos de recortar todo lo superfluo. Eso era, decía, lo que él practicaba al escribir. Resumía sus escritos con cada lectura, lo que hacía que un cuento que originalmente le habría ocupado veinte páginas, al final, le quedaba en cuatro. También insistía en el uso de los adjetivos, cuantos menos, mejor, y si se utilizaba uno, tenía que ser el insustituible, el que no permitía que se le borrara, porque todo el texto perdía su sentido.

Francisco Monterde era el académico, nos señalaba cuando un giro idiomático no funcionaba, o sugería una puntuación que mejoraría la facilidad de la lectura del texto. Para él era muy importante que la redacción fuera correcta no sólo sintácticamente, sino también en la puntuación. Los becarios también comentábamos los textos de todos; en ocasiones apoyábamos lo dicho por los mentores, en otras, disentíamos o simplemente agregábamos alguna idea o sugerencia.

En una ocasión, cuando le pregunté a Arreola algo de su pasado como estudiante en París, nos contó cómo había conocido a Louis Jouvét, cuando se presentó en México

durante su gira por varios países de América, entre 1941 y 1945, y de cómo lo había apoyado con el Instituto Francés de América Latina para que le otorgaran su beca en París. De Jovet, yo había visto sólo algunas de sus películas en los cine-clubs, especialmente su interpretación magistral del personaje de Mosca en *Volpone*, en una versión de Maurice Tourneur de la obra teatral de Ben Jonson, en donde aprendí a admirarlo. Nunca lo vi en el escenario, porque cuando Jovet vino a México, yo era todavía una niña y cuando fui a París, en 1957, ya había muerto. Arreola me dijo que le preguntara a mi exprofesor de Teatro Francés, André Moreau, porque él había formado parte de la compañía de Jovet en aquella gira por América, tratando de huir del nazismo. Le conté entonces que mi primera aparición, más que como actriz, como comparsa, había sido precisamente cuando estudiaba con Moreau en Bellas Artes. Moreau me dijo que como examen final de su clase, participara en *Le Tartuffe* de Molière, yo respondí que aunque hablaba un poco de francés, no me sentía capaz para representar un papel en esa lengua. Él respondió: “te daré un papel mudo, pero sabrás lo que es estar en un escenario en una obra clásica del teatro francés”. La presentación tuvo lugar en la Alianza Francesa, el 3 de julio de 1952, pero nunca le pregunté sobre Louis Jovet, en cambio me gané una buena calificación.

Un día, acompañé a Hermilo, mi esposo, a un ensayo con su pianista, María Teresa Rodríguez, cuyo estudio era muy pequeño; ella sugirió que me quedara en la sala, conversando con su esposo, Trifón de la Sierra, mientras ellos ensayaban. Ahí, con fondo

musical de una de las sonatas para violín y piano de Beethoven, empezamos a conversar. Sin saber de qué hablar, le pregunté cuál era su profesión, “soy médico”, me dijo, y ¿su especialidad?: “soy investigador”. Siguió la pregunta obligada: “¿Y qué investiga?” Respondió: “Investigo sobre la enfermedad de la vejez.” El tema suscitó en mí todo género de preguntas y demandas de explicaciones, ya que para mí la vejez era un proceso degenerativo natural y no una enfermedad que pudiera curarse. ¡Ojalá lo fuera, ahora, a los 86 años, me convendría! Las respuestas a mis preguntas, donde se entrecruzaban sus explicaciones científicas sobre los ácidos ribonucleico y el desoxirribonucleico, que contenían toda la información sobre el desarrollo y funcionamiento de los organismos vivos, nos mantuvieron entretenidos durante todo el ensayo. Pero aquella conversación fue como una llave que, al abrirse, soltara un manantial de ideas sobre la muerte, la eternidad y su significación en religiones y filosofías. Así nació de manera espontánea, mi cuento de *La bomba “L”*. Como la pieza que escribía para la beca no fluía, en la siguiente sesión del Centro, en lugar de leer su avance, leí el cuento escrito durante ese lapso. Arreola lo comentó muy favorablemente y me señaló las frases que podría mejorar y las que estaban bien logradas, citándolas de memoria, y añadió que le parecía que era el germen para una obra mayor.

Una vez terminada la beca, la amistad con Arreola continuó, con breves paréntesis espacio-temporales. Merced a que mi obra *El plpo. Tragedia de los hermanos Kennedy*, ganara el premio *Juan Ruiz de Alarcón* de la Asociación de Críticos, Miguel Sabido, direc-

tor del Canal 9 por entonces, me llamó para que escribiera los libretos de un programa literario que iba a producir llevando a Arreola como disertador. A partir de entonces y hasta que el programa terminó, nos encontramos en lo que hoy es Televisa para grabar los programas. Mi trabajo consistía en hacer una especie de: *tema-cronología* en una línea ordenada de temas a desarrollar por Arreola durante el programa. En ciertos momentos, le escribía en el guión: "Aquí, eche a volar y aterrice, en –por ejemplo–, "el existencialismo sartreano en relación con tu drama *La hora de todos*". Arreola era, además de alquimista de la palabra, una mezcla de juglar y, en esos paréntesis que le marcaba el guión, él volaba con alas de ángel y giros de duende, por los cerros de Úbeda, hasta que, a señas, desde fuera de cámara, a veces un tanto desesperadas, lo instaba yo a volver al tema marcado en el guión. Los programas no eran grabados con anterioridad, pasaban "en vivo". A veces, trazábamos por teléfono el plan temático del programa siguiente, y yo elaboraba la cronología temática. Algo que no puedo dejar de contar, por la gracia que me hacía, es que cuando Arreola me hablaba por teléfono, la chica que me ayudaba con las labores domésticas me decía: "Le habla San José Arreola", así se le quedó en mi casa el nombre de San José.

Después de cancelado el programa, comenzamos a encontrarnos a causa de una nueva coincidencia. Arreola cortejaba a una pianista muy talentosa, Tita Valencia, que acompañaba esporádicamente a Hermilo al piano, y los ensayos tenían lugar en su casa. Fue allí donde le conté que mi cuento de *La bomba "L"* se había traducido al

inglés y había caído en manos de Ray Bradbury, quien me aconsejó, en una carta muy estimulante, que lo convirtiera en novela. Arreola recordó que me había dicho que era tema para una obra mayor y me impulsó a iniciar la novela.

Dejamos de vernos unos años, a causa de mi nombramiento como Agregada Cultural en Checoslovaquia, pero cuando llegué a Praga, el tema de la muerte saltó sobre mí, como un saltimbanqui que de pronto me cayera del cielo. Vi a mi personaje Faubritten creciendo en aquel ambiente y la novela saltó a la pluma, tal como el tema había saltado, para el cuento. En Praga, recibí escuetas noticias de Arreola, que nos dio Rulfo, a Hermilo y a mí, cuando llegó acompañado de Augusto Monterroso, y los llevamos a la Plaza Vieja, a la calle de los alquimistas, en fin, por los rincones más característicos de la ciudad. A veces, por los periódicos que llegaban a la embajada, leía algo sobre Arreola y no muy seguido recibía *El Sol de México*, donde aparecía la columna *De sol a sol*, de Arreola.

Cuando volvimos, Hermilo y yo, a México, por unas vacaciones, yo traía el producto de aquella sugerencia que me hicieron Arreola y Bradbury: mi manuscrito de la novela basada en *La bomba "L"*, y la propuesta de su publicación de la Editorial Aguilar, aunque le había cambiado el nombre por el de: *Proceso a Faubritten*. El primer capítulo era reproducción del cuento escrito durante los años de la beca del Centro Mexicano de Escritores. Le pedí a Arreola que escribiera la contraportada del libro que saldría a la luz el año siguiente, 1976. Él me explicó que, aunque ya había decidido

no escribir más, aceptaba hacerlo. Le pregunté qué era eso de que había decidido dejar de escribir y escabulló el tema con la inteligencia que lo caracterizaba. Poco después me entregó un texto al que considero como uno de los mayores galardones que he recibido durante toda mi carrera como escritora.¹

Después de la tragedia que dio fin a la vida de Hermilo, San José Arreola me habló, casi llorando, para darme el pésame. Su dolor y el mío se fundieron en las líneas telefónicas, con esa unión, no sólo del maestro y del colega, sino del amigo que perdura, en medio de los bienes y en medio de los males, del tiempo y del espacio. Mi agradecimiento no tiene límites. Poco después, incapaz de seguir viendo la memoria de Hermilo incrus-

tada en ladrillos, calles y montañas, me fui a California a estudiar un doctorado, cuando ya había yo sobrepasado la cincuentena de años. Me veía a mí misma, sentada en bancas con jóvenes que podían haber sido mis alumnos, como quien ve una caricatura de sí mismo. Sin embargo, aquella convivencia con la inteligencia joven de los estudiantes me salvó, en gran medida, de la depresión. En alguna de aquellas clases me tocó estudiar bajo la égida de Seymour Menton la obra cuentística de Arreola. Rememoré mis primeras lecturas del *Prodigioso miligramo*, del *Guardagujas* y todos aquellos cuentos del *Confabulario* leído en los años cincuenta que nuevos, que contemporáneos, seguían siendo. A Menton le gustaba sobre todo este último. Lo estudiamos frase por frase, idea por idea, su cosmopolitismo, su filosofía crítica, su definición del mundo, como un mago fusionado con el devenir filosófico de la vida y la realidad mexicana, que crean una estética particular arreoleana que contrapone al existencialismo y al materialismo una visión de la muerte y de la vida, intrínsecas del mexicano universal, como planteara Alfonso Reyes.

Cuando estaba de profesora en la Universidad de la Florida Central, en 1995, nada me dio más satisfacción y alegría que la noticia de que se le había otorgado a Arreola, el Premio Alfonso Reyes. Otros premios que él había recibido me dieron gusto, los dos *Juan Rulfo*, por ejemplo, pero éste, que venía marcado con el nombre de mi tío abuelo, era como una conjunción feliz de gratitud y admiración a las dos figuras literarias que, junto con mi madre, habían contribuido a mi formación como escritora. Ella en

¹ “De historia y de ciencia, de ficción y poesía está compuesto este libro. Después de una larga y paciente espera, consagrada al estudio y a la investigación, Marcela del Río ha dado con la piedra filosofal. Y sale de su laboratorio secreto con esta obra deslumbrante, verdadera caja de sorpresas que nos asalta a cada instante con risueñas o terribles fantasías brotadas de una realidad presente, que es al mismo tiempo pretérita y futura, gracias a la intervención continua de un verbo infalible y poderoso, capaz de ejercitarse en todos los estilos, desde el más trivial y periodístico, hasta ese que se hunde o se exalta en los abismos y las alturas del Ser. ¡Cuidado! Este libro es una bomba de tiempo que nos inicia en la eternidad. Hay que desarmarlo cuidadosamente en todas sus partes, mediante una experta lectura, a fin de que no vaya a estallar en nuestras manos como un simple fuego de artificio. Porque se trata nada menos, que de la más tremenda y feliz apocalipsis montada por autor mexicano sobre la escena del mundo (Confieso humildemente que entre tantos libros, el de Marcela del Río me hacía falta en verdad. Por eso quiero difundir el inquietante placer que me ha proporcionado su lectura.)”

JUAN JOSÉ ARREOLA

la infancia, mi tío abuelo, en la adolescencia y Arreola, en mi juventud. Sumando a ellos tres, los genes ancestrales, doy todo mi

agradecimiento a los cuatro elementos. Si he cumplido o no sus expectativas sobre mí, ya lo dirá el tiempo.

Alcanzar el unicornio, recuerdos de un amigo de Juan José Arreola

GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA | UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Resumen

Crónica de la amistad de Juan José Arreola y Guillermo Schmidhuber con información anteriormente desconocida que ilumina los últimos años del escritor. Se incluye testimonio sobre la celebración de sus ochenta años y sobre un drama escrito por Schmidhuber que presenta en escena su muerte, *Alcanzar el unicornio*.

Palabras clave: Juan José Arreola, Literatura mexicana, Teatro mexicano, Guillermo Schmidhuber.

Abstract

Chronicle of Juan José Arreola and Guillermo Schmidhuber's friendship with previously unknown information that lights on the last years of the writer. This article includes testimony about his 80 years celebration and about a play written by Schmidhuber that presents on the stage his death, *Reaching the unicorn*.

Key words: Juan José Arreola, Mexican Literature, Mexican Theatre, Guillermo Schmidhuber.

Para citar este artículo: Schmidhuber de la Mora, Guillermo, "Alcanzar el unicornio, recuerdos de un amigo de Juan José Arreola", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 149-156.

Viajar es actividad predilecta de casi todos los humanos. Salir de su ciudad natal para buscar algo fuera del terruño es destino de muchos. Sin embargo, algunos viajes alcanzan a ser míticos, como los de Ulises o Colón: De la misma manera los viajes del maestro Arreola han salido del mundillo personal y pertenecen a la memoria colectiva mexicana. Bien es sabido que salió de su original Zapotlán en tren, en el último día del año 1936, cuando tenía 18 años. Sin embargo, nunca logró olvidar su lugar de origen y a él regresó para preparar su muerte.

En ciudad de México hizo sus estudios de actor bajo la dirección de Fernando Wagner. Debutó profesionalmente en la puesta de *Nuestra Natacha*, del dramaturgo español Alejandro Casona, en la Universidad Obrera de México. Hizo amistad con gente del mundillo cultural, especialmente con Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia. Repentinamente se mudó a Manzanillo, pero únicamente estuvo tres meses con su familia. En diciembre de 1940 escribe su primer cuento formal, "Noche de Navidad," que fue publicado por el periódico *Vigía* de Zapotlán el 1 de enero de 1941. En febrero de ese año vuelve a caer en la tentación de alejarse de su pueblo: va de nuevo por carro a la ciudad de México en compañía de dos primos y regresa a los quince días. Luego enferma gravemente. Fue entonces cuando conoció a Pablo Neruda en Zapotlán y pudo constatar el papel de un gran poeta.

Arreola regresó a Guadalajara en 1942 y laboró en el periódico *El Occidental*. Un año después conoce a un joven escritor,

Juan Rulfo, y ambos se convierten en lo que calificarían "la yunta de Jalisco" por la creatividad literaria compartida. En 1944 Arreola se casó con Sarita Sánchez y juntos fueron procreando tres hijos: Claudia, Orso y Fuensanta. Ese mismo año *la Comedie Française* visitó Guadalajara para presentarse en el Teatro Degollado. Allí conoció al afamado actor Louis Jouvet, quien le escribió al año siguiente invitándolo a estudiar actuación a París. Me contó que la última noche antes de su partida durmió en la cama de Virginia Fábregas, y con cara de pícaro contaba la anécdota que la actriz mexicana solía recostarse entre escena y escena para descansar sus débiles piernas en una cama colocada cerca del escenario. Su primer viaje a París lo llevó a cabo entre 1945 y 1946 a pesar de su reciente matrimonio; allí encontró a su amigo Rodolfo Usigli y a la pareja Elena Garro y Octavio Paz. Con ella entabló una amistad que duró toda la vida, pero no así con el poeta, a quien trató con lejanía prudencial.

Regresó a la ciudad de México e inició su trabajo editorial en Fondo de Cultura Económica. En 1955 el intento privado de un taller de cuento terminó en una aventura amorosa con Elena Poniatowska de poco más de veinte años; juntos procrearon a Emmanuel; sin embargo, la familia materna impidió que el padre conviviera con el infante. Juan José siempre conservó un desasosiego moral, aunque no fuera estrictamente un abandono paterno. Corría el año de 1956 cuando colaboró con la UNAM en el movimiento de *Poesía en voz alta*, en donde Paz presentó su única obra de teatro y Arreola fue nada

menos que el protagonista, Rapaccini. Allí volvió a ver a Elena Garro, quien estrenó varias de sus piezas con el apoyo de Arreola.

La obra literaria arreolana no es basta ni prolija, como prosista destacan *Varia invención*, 1949, *Confabulario*, 1952, y su única novela *La Feria*, 1963. Hubo un silencio escritural de más de tres décadas para que este autor publicara un inédito. Aunque siempre escribió poesía, fue hasta 1996 que editó *Antiguas primicias*, en la editorial del Estado de Jalisco cuando yo era Secretario de Cultura. También escribió teatro y afirmaba guardar cuando menos dos obras dramáticas sin editar que nunca me quiso enseñar. En una ocasión se negó a escribir un prólogo para el libro *Cuatro siglos de pintura jalisciense* (Cámara de Comercio de Guadalajara, 1996), presentando como argumento su imposibilidad de escribir. Yo me permití recordarle que le pagarían su trabajo profesional, y me pidió que yo escribiera el prólogo y que seguramente quedaría mejor así. Yo lo entrevisté para saber sus ideas sobre el arte jalisciense y guardé esas notas para lograr escribir ese prólogo. Posteriormente, le leí mi texto y quedé muy complacido. El libro salió con nuestro prólogo y el pago fue recibido directamente por Arreola sin miramientos.

Fue un hombre que cambió la palabra escrita por la palabra oral. Volvió a ser el juglar, el narrador épico que traía las noticias en las épocas en que no había medios de comunicación. No le bastó con las letras, necesitó la palabra bien dicha y mejor pronunciada, como un actor/ literato que más que sujetar el término en el papel, dejaba que las palabras volaran. Nadie en México ha llegado a hacer de la oralidad mayor

literatura, lo prueban sus programas de televisión tan populares, su jocosa intervención como comentarista en el mundial de fútbol y sus múltiples conferencias tan abundantes de público sobre todo joven.

Como Ulises regresó a Ítaca, y así Juan José Arreola regresó a su Jalisco de origen. Llegó a personificar al poeta urbano, necesario en toda ciudad que se precie de serlo, tanto en Guadalajara, como en Ciudad Guzmán, toponimia que nunca utilizó porque habían rebautizado a su Zapotlán y no lo aprobaba, mejor cantaba el nombre de su pueblo natal con las palabras paladeadas. En Guadalajara fue director de la Biblioteca Pública de Jalisco y también maestro del Departamento de Letras de la magna universidad, en donde gocé compartir tiempo y espacio magisterial con él.

Hicimos varios viajes juntos. Cuando se negó a ir a la Universidad de Colima para recibir el doctorado honoris causa, puso como condición que lo llevara yo y el viaje se hizo con su disfrute en el asiento al lado del chofer de una camioneta, mientras bebía un tinto español marca "Siglo", que era su preferido. Durante el camino el maestro afirmó: "Yo sueño con un Jaliscopimán porque somos realmente una entidad geográfica étnica y moral". En otra ocasión, se negó a ir a Zacatecas para recibir el Premio López Velarde... salvo que yo lo acompañara. Así que mi esposa y yo tuvimos que suspender todos nuestros compromisos para acompañarlo. Como siempre, él iba en la parte delantera al lado del chofer, y nos servía vino blanco a nosotros y tinto únicamente a él, sacaba las botellas de su portafolio y allí regresaban. Primero había maldecido por haber aceptado

y nos reclamaba que no reconocíamos que era un anciano y que se sentía exhausto; luego la conversación incitada por nuestras preguntas lo iba transformando para deleitarnos con una conversación sabia y colorida. A veces Claudia, la hija del maestro, nos cantaba en varios idiomas con su bella voz de mezzo. Al volver iracundo de Zacatecas, después de haberme regañado buena parte del camino, me abrazó cariñoso y me dijo: “De todos mis amigos, tú eres el príncipe”. Mi ira de vino en ternura.

Como secretario de Cultura de Jalisco (1995-2001) me tocó organizar dos homenajes al Maestro Arreola en Guadalajara, primero a sus 79 años –por un error suyo de suma– y luego otro a sus 80 años. En ambas ocasiones se conjuntaron personalidades y amigos tanto de la capital como de Jalisco. Los eventos tuvieron como marco la hermosísima capilla del Hospicio Cabañas. El público llenó el espacio y aplaudió cariñosamente a su artista. Cuando me vi en la necesidad de leer un texto en su homenaje, decidí recurrir a la creatividad más que a la sabiduría. Escribí una *Carta a Juan José Arreola*, como si yo hubiera sido un amigo de juventud en Zapotlán, antes de su partida. Cuando leí la carta noté cómo los ojos del poeta, tan poco orientados al llanto, dejaban correr varias lágrimas. Cuando terminé la lectura me dijo, “Cómo sabes tantas cosas de mí”. Toda la información salía de sus propios libros, de aquellos párrafos que yo consideraba autobiográficos. Aquí incluyo esa carta apócrifa:

Querido Juan José:

No se acostumbra mandar cartas a los amigos del pueblo. No hay cartero que lleve la correspondencia a Atenquique, ni a San Gabriel o Comala, pero tú te has ido más lejos. Te fuiste a Guadalajara y me dicen que quieres irte más lejos, a otros países. Aquí en Zapotlán todos te echamos de menos, siempre sentiremos que hay un vacío. Por mi parte, sentiré que *La feria* no será tan alegre. No sé si todos los que aquí viven te recordarán con tanto cariño como yo. Todo sea por Dios.

Fue una verdadera lástima que no hicimos la primera comunión juntos, tú te comiste una galleta y yo sí guardé el ayuno. Siempre recordaré que crecimos juntos, compartiendo los juegos, cierto es que tú creabas los juegos, pero yo era el que los jugaba contigo.

Compartíamos los dulces cuando llegaban de Colima y hasta compartimos regaños, cuando eras tú el que más los merecía. Como cuando fuimos al convento de San Francisco y nos hallaron con una niña. No estábamos ni siquiera en párvulos, íbamos nomás a acompañar a tus hermanas más grandes. Era el tiempo en que jugábamos el juego de tú tía Jesusita: “Cuando vayas a comprar carne, no compres de aquí, ni de aquí, ¡Solo de aquí!” y de repente nos hacía cosquillas debajo del arca. Pero nosotros cambiamos el juego, ¿te acuerdas?, comenzábamos desde el tobillo e íbamos subiendo por la pierna de las niñas despacito. Así fuimos creciendo.

Un día nos corrieron de la escuela porque hicimos un ejercicio de palabras de dos sílabas, que al juntarlas hacían malas palabras.

Zapotlán ya es una ciudad civilizada, con zona de tolerancia, caseta de policía y toda la cosa.

Hoy viernes 29 de septiembre de 1934 supe que partiste. No pude asistir a tu cumpleaños el 21 de septiembre, los dos cumplimos 16. Tú y yo ya somos hombres. Tu madre me dijo que te habías ido en el tren a Guadalajara. No llegamos ni a despedirnos. Zapotlán te quedó chiquito, como un día te quedará chiquito el horizonte tapatío.

En el tren que te fuiste no ibas solo. En tú maleta llevabas algo más que ropa, cosméticos y libros. Entre tus manos y tú corazón está ubicada tu memoria. En ella nos llevas a muchos que seguiremos pensando en ti. Allí llevarás los aromas de nuestro pueblo, los sonidos que señalan las horas, los sabores policromos de la pitaya, el sabor misterioso del arrayán y la guayaba, los sabores de las cocadas afrutadas, sobre todo la de piña que tanto te gusta, y también la cocada borracha y el rey de las cocadas, el alfajor. Y sobre todo el olor sabroso y refrescante del agua de lima.

También te llevas los murmullos, los ecos del cómo hablamos por acá. Nunca podrás olvidar las sonrisas de Alicia, Ofelia, de Conchita y de Luz. Ellas siempre te hicieron más caso que a mí, por eso yo debiera ser el que pensara en irme lejos. Por más que andes lejos, llevarás en tu nariz el olor de trenza de mujer joven.

Estoy cierto que nunca se te podrá olvidar Zapotlán, aunque llegues a ciudades grandes como Guadalajara, nuestra capital, y ¿por qué no? París y Madrid, y otras que ni yo mismo sé cómo llamarlas. En ese pedazo de tierra en donde Dios quiso que iniciaras la vida, descubriste la poesía, algo que a pesar de lo mucho que has ayudado, no llego a comprender. Aquí en Zapotlán fuiste actor en el teatro que está al lado de la iglesia.

Aquí también conociste la flora y la fauna, por ejemplo, los sapos que tanto te llaman la atención y que dices que son corazones tirados al suelo. También las aves de rapiña y el zopilote real, el búho y las pequeñas aves. Lástima que no tengamos camélidos, boas, focas, cebras, jirafas, hipopótamos y rinocerontes, y otras bestias de partes alejadas del mundo por las que siempre sentiste una gran fascinación, explícame por qué tienes tantos animales, ¿No te bastan los caballos, los burros y las gallinas? A mí, éstos me bastan y me sobran. Ésos que te gustan tanto, ni siquiera te los puedes comer.

Aquí en Zapotlán aprendiste a declamar y a hablar dibujando las letras en los labios. Yo nunca pude y hablo trapajoso como tantos de aquí. A pesar de que juntos aprendimos de memoria las poesías de Rubén Darío, de Enrique González Martínez y de Pablo Neruda, tú sí las comprendes y escribes cosas que se le parecen.

Juntos conocimos a ese gran señor Neruda en su visita a Zapotlán. Guarda siempre el soneto que escribió sobre Zapotlán. Nunca lo pierdas, y cada vez que lo encuentres, léelo de nuevo y piensa en nosotros.

Adiós, Juan José, te vas y nada será igual para mí. ¿Con quién voy a acompañarme para irme a confesar? Ya no te podré contar los pecados que oigo que otros confiesan. Tú te vas a hacer famoso como los toreros, mientras yo me dedicaré a la tierra y al maíz, y me casaré con alguna de las que hoy todavía suspiran por ti.

Sin ti todo será diferente, ya nadie me podrá descubrir la belleza de las cosas, como las pitayas que antes me las comía sin verlas, pero tú me enseñaste a contemplarlas primero, después a besar su carne y, por último, a plantarles la mordida. Todo lo hermoso seguirá aquí,

pero no habrá quien lo nombre. De ti aprendí a agudizar mis sentidos, pero nunca aprendí a nombrar las cosas.

Adiós amigo, cuando escribas algo, mándame una copia, para saber si por aquellas tierras hay los colores, los sabores y los animales de aquí. Vive muchos años y un día regresa a nuestro pueblo. Ese día será grande para Zapotlán y tú regresarás no sólo a tu pueblo, sino también a tu infancia. Te recordaré siempre.

Tu mejor amigo zapotlanense.

Entre los momentos más intensos de mi vida literaria, debo citar mis visitas a la casa del maestro y el banquete que doña Sarita y Claudia habían preparado. El maestro poco comía de las viandas, pero yo no hacía ningún desprecio. El vino tinto hacía chispeante la conversación. Cuando el maestro iba al baño, aparecía doña Sarita a preguntarme como buena anfitriona que si me habían gustado los platillos. Pronto partía porque no quería toparse con su esposo, a quien tenía años sin hablarle por una juramentación de silencio. Algunos lunes se le acumulaban sus pesares al maestro y me citaba porque sentía la necesidad de revelar a alguien sus secretos; cuando yo le sugerí un sacerdote culto, él insistió que mi compañía era lo que precisaba. Cuando yo me despedía después de esas largas sesiones, sentía que lo dejaba tranquilo consigo mismo. Era un cristiano que buscaba un Cristo sin iglesia.

En 1996 Arreola escribió a pluma en el Libro de invitados especiales de la Secretaría de Cultura, un texto brindándome apoyo a mis labores de promotor cultural:

Guillermo, te confieso aquí que desde que volví a Guadalajara, mi vida se ha vuelto un agasajo continuo... Y el encontrar aquí tu amistad y protección es un homenaje continuo, pero sí, no tengo más remedio que emplear la famosa palabra porque tu labor al frente de nuestras acciones culturales merece mi aprobación y apoyo incondicional. Tú sabes cómo y, cuán difícil es difundir la cultura oficialmente. Porque la cultura y su transmisión vienen a ser hechos individuales e íntimos. Gracias, Guillermo, por forma parte, contra viento y marea, de un equipo de personas inteligentes y trabajadoras que aman a partir de Guadalajara, Jalisco, y de sus pueblos, a México entero y a la cultura que es a un tiempo individual y universal.

El gobernador Alberto Cárdenas había dispuesto que se le pagara la renta de la casa del maestro. Era una casa linda con un jardín que el maestro describió como 'patio andaluz'.

El tiempo voló. Luego vino su enfermedad a consecuencia de una operación contra la hidrocefalia que lo postró en un letargo. Así como sus viajes fueron llevados a crónicas, su muerte fue altamente comentada por los medios en todo México. Asistí ya muy noche al velatorio y lo encontré pleno de gente. La universidad lo recibió en el Paraninfo para un homenaje póstumo; su familia y algunos amigos lo acompañamos a una misa. Cuando vi partir la carroza para la cremación, únicamente Orso y yo estábamos a su lado, pensé en el Ulises que iniciaba su último viaje. Cuando me subí al automóvil, en la radio tocaban el tristísimo *adagietto* de Mahler y por primera vez en ese día se me rasaron los ojos de lágrimas.

Como el dramaturgo que soy, escribí un drama que presenta el final del maestro Arreola, *Alcanzar al unicornio*; tuvo su premier en San Juan de Puerto Rico en 2006, bajo la dirección de Alina Marredo y como el maestro el afamado Walter Rodríguez. Se publicó en Argentina (Buenos Aires, Teatro Vivo, 2004) y en Monterrey (MONterrey, Universidad de Nuevo León, 2011).



En uno de los parlamentos sacados de mi imaginación, el personaje de la *Madre* dice:

Hija, hace un momento me preguntaste que cómo pude perdonar a tu padre. Te voy a contar un secreto. Cuando el número de sus desatinos era mayor de lo que podía digerir, en las madrugadas me sentaba a pensar frente a su sillón. Una noche cuando estaba ebria de mis pensamientos, sentí una presencia extraña. En la penumbra descubrí que en el sillón estaba un animal doméstico, blanco, primero pensé que era un gato, pero después vi que era un ser maravilloso, un unicornio. Me miraba con ojos de ternura que solicitaban amor. Si me acercaba, desaparecía; cuando se desvanecía su imagen, parecía que se refugiaba en mi conciencia,

porque desaparecía el laberinto de las palabras y ya no había rencores para seguir rumiando. Cuando perdía la concentración, el unicornio se esfumaba, todo regresaba a la normalidad, pero yo conservaba ese profundo sentimiento de sosiego. Luego me abrumaban los recuerdos tristes y tenía que buscar a mi unicornio. Cuando lo llamaba, no aparecía; cuando dejaba de citarlo, me sorprendía con su presencia... Por eso pude perdonar y por eso hoy me siento en paz. (182)

Y la *Hija* exclama: "¡Yo quiero ver al unicornio!" Al final del drama, su padre regresa de la muerte y narra lo que fue su último instante:

Hay dos cosas en la vida que nadie enseña: Amar y morir. No existe la universidad de la Muerte. Así como somos torpes con el primer amor, así somos torpes con nuestra primera y única muerte... Morir no es un evento instantáneo. Ya lo viví. Duramos en desaparecer. Nunca volveré a hojear mis queridos libros. Nunca moveré otra pieza de ajedrez. No volveré a escribir una línea. Ahora fue jaque mate al poeta. Me mataron la palabra. No volveré a besar a mis hijos, ni a mis cinco nietos. Ahora quisiera haber sido más cariñoso con mi esposa. Aunque quise recorrer caminos dulcísimos, en mi vida siempre sembré amargura. (185)

En 2009, mi drama también se estrenó en Brasil, en el teatro Lido en Juiz de Fora, con la dirección de Marcos Marinho y traducción al portugués de Bruno Fuser.



La biografía de Arreola es un cuento que narra su Amor a la Palabra. Ese dulcísimo Amor lo instó a convertirse en un Ulises por la movilización geográfica y en un alquimista por haber trasmutado con su magia la palabra hasta convertirla en un ser extraordinario, en un Unicornio. ¡Viva más de cien años Juan José Arreola!

Nota del autor: No se incluye bibliografía porque todo lo mencionado fue vivido por Juan José Arriola y Guillermo Schmidhuber. Mi obra de teatro puede leerse en: Schmidhuber, "Alcanzar el unicornio (Juan José Arreola)", en *Retratos teatrales*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 2011.

Juan José Arreola en Berkeley

LUCHA CORPI |

Trasfondo histórico-político

Era mayo de 1972 en la Universidad de California en Berkeley, California, con una población de aproximadamente 26,000 estudiantes. Tres años antes, a fines de 1968 y principios de 1969, alrededor de 200 estudiantes del tercer mundo-afro-americanos (Blacks), chicanos (mexicoamericanos), asiáticos (chinos, coreanos, japoneses) y descendientes de pueblos indígenas pre-colombinos de ambos géneros se habían lanzado a una huelga estudiantil. Exigían que se reclutaran y admitieran a más estudiantes de grupos minoritarios, y que se estableciera un “colegio” de estudios étnicos, con cuatro departamentos de estudios respectivos a cada grupo.

Aparte, los estudiantes chicanos de ambos sexos exigían que no se sirvieran uvas de mesa en las cafeterías de los dormitorios y restaurantes en el campus. Así daban apoyo a la huelga (“la causa”) del sindicato de trabajadores agrícolas (United Farm Workers Union-ufw) en California, encabezado por Dolores Huerta y César Chávez.

El rector y cuerpo docente de la universidad se negaban a conceder hasta la más mínima de las demandas de los estudiantes de “color”. Las autoridades universitarias, municipales, y estatales, en conjunto, habían respondido con sus grupos de choque y con gas lacrimógeno. Decenas de heridos y tantos otros en las cárceles. Los que quedaron libres y en pie prosiguieron con la huelga. Los enfrentamientos entre la policía y los estudiantes se volvieron más violentos. Ronald Reagan, gobernador del estado en esa época, pidió que un contingente de la guardia nacional sitiara el campus. Suceso inaudito, ya que fue la primera vez en la historia del país, que se le permitía a un ejército ocupar un plantel estudiantil. Ante tal afrenta, muchos de los catedráticos y estudiantes angloamericanos se unieron al movimiento.

La huelga de los estudiantes del tercer mundo duró seis meses. Se logró el establecimiento no de un departamento sino sólo de una "división" de estudios étnicos, la que incluía los cuatro programas antes mencionados, con un presupuesto bastante bajo. El departamento de español y portugués en el campus de Berkeley ofrecía sólo un par de cursos sobre la literatura de América Latina, incluyendo México. Todo lo mexicano, en ambos lados de la frontera, y por consiguiente lo chicano, no era importante sino únicamente para aquellos que eran víctimas del prejuicio en E.E.U.U: los chicanos y latinos. Fue entonces que los chicanos y las chicanas se lanzaron a promover todo lo mexicano, aun con más ahínco

Siguiendo el ejemplo de El teatro campesino, estudiantes chicanos y chicanas formaban pequeños grupos de teatro. Luis Valdez era el fundador y director de El teatro campesino en San Juan Bautista, California. Esta tropa de actores armaba sus tinglados dondequiera que hubiera campesinos de ambos sexos y braceros laborando o donde los huelguistas formaban sus filas de "piqueo". Los entretenían al mismo tiempo que les daban ánimo al presentar obras pertinentes a su situación, y en el lenguaje que ellos bien entendían. Subrayaban la posibilidad de alcanzar sus metas al unirse al movimiento de la Unión-UFW.

En la Universidad de California, las primeras lecturas de textos mexicanos relevantes al estudiantado chicano fueron *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz; *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes; *Balún Canán* de Rosario Castellanos; *El llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *El gallo de*

oro de Juan Rulfo; *La Feria*, *Confabulario*, y cuentos varios incluyendo "El guardaguas" de Juan José Arreola.

Entre las obras de los primeros escritores chicanos de la nueva "ola" cultural y política, a partir de 1950 a 1971 destacan *Pocho* de José Antonio Villarreal, *City of Night* de John Rechy, *Plum Plum Pickers* de Raymond Barrio, entre otros.

Preámbulo personal

Ya mucho se ha dicho que la memoria es infiel. Que traiciona. No hay duda. Lo hace. La memoria no tiene calendario con El Popo velando al Ixta en la cubierta, ni agendas. Las fechas se apilan unas sobre otras. Trato de recordar la fecha exacta. Pido disculpas por estos desvíos de mi almanaque interno de antemano.

La fecha exacta, no la recuerdo. Han pasado más de 45 años desde aquel día en el que mi hijo Arturo, de apenas cinco años, y yo, tomamos el vuelo al Distrito Federal como lo hacíamos cada año, en camino a San Luis Potosí, a ver a mi familia y la de su papá. Además de ser estudiante en la Universidad de California en Berkeley, yo me ganaba la vida trabajando de secretaria del profesor Oswaldo Asturias, quien fue el primer director del programa de estudios chicanos en 1969. A él le siguió como director Eduardo Hernández Chávez.

Aquel día llevaba en mi bolso de mano dos cartas firmadas por el director y dirigidas respectivamente a los escritores mexicanos Juan Rulfo y Juan José Arreola. El programa de Estudios Chicanos en la Universidad de California en Berkeley extendía invitación a los

dos escritores a dictar cursos sobre literatura mexicana o facilitar talleres de creación literaria en español. Guillermo E. Hernández, mi exesposo y padre de mi hijo, había ya establecido contacto con ellos y se encontraba en el D.F. Le entregué las cartas, pero Guillermo insistió que nuestro hijo y yo lo acompañáramos, conociéramos y le entregáramos a cada escritor su invitación personalmente.

El maestro Rulfo

Juan Rulfo nos recibió en su oficina. Era un hombre amable, aunque serio y retraído. Se levantó, pero no nos ofreció asiento. Permanecimos todos de pie mientras él abría y leía la carta de invitación, la que contenía el corto contrato de aceptación, todos los detalles pertinentes a su sueldo, cursos a enseñar, alojamiento, y otros datos de su estancia en Berkeley. Muy callado, mi hijo Arturo lo observaba y el maestro Rulfo lo miraba de reojo. Agradecía la invitación, me dijo, pero no le era posible aceptarla. Explicó brevemente que él ya no viajaba mucho y menos aún al exterior. Le sonreí. Tratando de persuadirlo le recordé que, para los chicanos, cultural e históricamente, California seguía siendo México. El esbozo de una sonrisa fue la única señal de que le había divertido mi comentario. Pero no lo hizo cambiar su decisión.

Le agradecí su gentileza en recibirnos. En ningún momento le mencioné que había leído una y otra vez sus obras. Nada del impacto doloroso que había sufrido en el alma. Tampoco le pregunté quién había sido en su vida la "Susana San Juan" de *Pedro Páramo*. Comprendía ya que todo ser real sufría una transformación al pasar por el umbral entre

la realidad física de lo cotidiano y la realidad trabajada ya por la imaginación y nutrida por las fantasías del subconsciente. Por supuesto que este procesamiento es precisamente lo que daba pie al realismo mágico en la obra de Juan Rulfo.

Guillermo extendió su mano para despedirse y Rulfo aceptó apenas si estrecharla. Imitando a su padre, Arturo también extendió su mano. Rulfo la acunó entre las suyas por un par de segundos. Volvió a su asiento tras el escritorio. Nosotros nos dirigimos a la puerta. Mi último recuerdo de él fue la de un hombre absorto en la lectura del fajo de documentos en su escritorio.

El maestro Arreola

Guillermo tenía varios compromisos ese día y se llevó a Arturo con él. En su lugar, mi hermano Miguel Ángel, quien vivía en el Distrito Federal fue conmigo a ver al maestro Arreola. Lo primero que me impresionó en el piso que ocupaban el Maestro Arreola y su hermano era la cantidad de libreros llenos de tomos, volúmenes, textos y libros de todos tamaños, junto a alteros de manuscritos, algunos limpios y otros empolvados. Nos recibió como se recibe a invitados. Su hermano inmediatamente fue a la cocina y trajo una charola con tazas de café, vasos de agua, y algunos bocadillos de queso y jamón. Hablamos de los documentos en el sobre. Guillermo mandaba saludos, aunque él y nuestro hijo Arturo no habían podido acompañarnos.

Guillermo me había dicho ya que al maestro Arreola le angustiaba andar solo, en caso que se suscitara alguna situación crítica

o urgente. Vivía aparte de su esposa e hijos. Era mejor no hablarle de todo eso. Cosa que no se me hubiera ocurrido comentarle de cualquier modo.

Dos cosas en él me llamaron la atención. Su mirada y sus manos. En sus ojos habla la chispa de un hombre que captaba la realidad inmediata. La hurgaba. La seccionaba. Buscaba en ella los detalles importantes para relatarla después de manera oral o escrita. En otras palabras, el maestro era cuentero y cuentista. Todo le era de importancia. Sus manos eran elocuentes palomas al vuelo y enfatizaban lo que contaba con un abrir o cerrar de alas.

Aunque sabía nuestros nombres, nos llamaba “maestra” y “maestro”. Era observador, y posiblemente al ver la pregunta en mis ojos, me explicó que los escritores ejercían un oficio con la misma confianza y arte de un maestro ebanista o una maestra de escuela. No recuerdo sus palabras exactas, pero lo que entendí fue que un ebanista esculpía de acuerdo con lo que la madera misma le permitía y así proveía de estilo y función al mueble o molduras. La maestra de escuela primaria formaba y daba función al conocimiento en la mente infantil. Ambos respetaban su artesanía que era parte de su expresión artística. El escritor y el poeta hacían lo mismo.

Fue en ese momento que rogué a los santos encargados de ese día que el maestro Arreola aceptara la invitación de la Universidad de California en Berkeley. Y los santos me lo concedieron. Para fines de mayo, Guillermo dio aviso que el Maestro Arreola y su hija Claudia llegaban a Berkeley en un par de semanas. La universidad no les había

encontrado vivienda todavía. Me pidió que se alojaran en mi casa por un tiempo, y por supuesto que lo acepté con gusto.

En ese tiempo mi hijo Arturo y yo vivíamos en una pequeña y modesta casita de dos recámaras, en una calle que marcaba el límite imaginario entre las ciudades de Berkeley y Oakland. Arturo estaba feliz porque yo iba a dormir en su recámara; Claudia y el maestro en la mía. Les proporcioné la llave de la casa, ya que al día siguiente yo tenía que trabajar y Arturo iba al kínder-guardería infantil. Al día siguiente Guillermo iba a recoger a los Arreola para llevarlos al campus.

En la esquina, a media cuadra de la casa, había una licorería llamada “White Horse.” El maestro me preguntó si vendían buenos vinos de California. Por supuesto. Tenían excelente selección de vinos de mesa de los valles de Napa, Sonoma y Mendocino, California, además de vinos importados de España, Portugal, Francia, Italia y Alemania. Claudia y yo íbamos de compras al supermercado, pero a mi regreso, le prometí que con todo gusto lo acompañaría a la licorería de la esquina a comprarlos.

De vuelta del mercado, Claudia y yo encontramos las botellas de vino ya sobre la mesa. El maestro no nos esperó. Tomados de la mano, él y Arturo habían ido ya a la esquina y regresado a la casa con varias botellas de “borgoñas” de California y de Francia. Además, habían traído viandas para la cena. A Claudia le pareció divertido el asunto, pues en lugar que el maestro cuidara a Arturo, era mi hijo quien lo había cuidado. Le pregunté a Arturo si le había podido traducir al inglés lo que pedía el maestro. Los dos se miraron, asintieron con la cabeza y

sonrieron. Cenamos. El maestro saboreaba su vino. Sentado junto a él, Arturo, complacido, bebía de su gran vaso de leche.

El cariño entre ellos creció. El maestro Arreola se sentaba frente al televisor por las tardes junto a Arturo a ver el programa "Plaza sésamo-Sesame Street". Claudia y yo gozábamos al oírlos cantar las cancioncitas en el programa. Y el maestro se admiraba de lo mucho de inglés que él ya iba aprendiendo con sólo oír a Big Bird, y al malhumorado Óscar.

El sábado por la mañana, el maestro me pidió que lo llevara a una tienda donde pudiera comprar un juego de piezas para armar un avión de modelo. Le gustaba entretenerse en eso de vez en cuando. Lo hicimos. Por dos días se entretuvo en cortar con navaja de rasurar las diferentes piezas, lijarlas, pegarlas, barnizarlas. Se profundizaba de tal modo en la construcción del avión de modelo que parecía como si se hubiera transportado a otro universo. No hablaba. No se levantaba a comer algo. No tomaba nada. Un par de veces, cuando leía algo que le interesaba, lo hacía con la misma concentración. Me supuse que cuando escribía, algo similar le pasaba, y lo hacía con el ser total: alma, vida y corazón.

Un par de veces, invité a compañeras de la universidad y otros amigos a conversar con él. Embelesados, escuchábamos sus relatos y cuentos. Al ver la guitarra que Margarita, una amiga, hija de madre mexicana y padre angloamericano, traía, El maestro Arreola le pidió que le cantara algo. Tocó y cantó algunas canciones ella sola o acompañada de los demás.

Cuando las amistades se marcharon, el maestro se quedó pensando un momento y me comentó que era evidente que el español era un segundo lenguaje para Margarita. Sin embargo, le fascinaba que cuando la oía cantar en español el acento desaparecía totalmente. Me contó brevemente de su estancia en Francia, riéndose de algunas de sus experiencias al aprender otro lenguaje en su contexto cultural propio. Pero lo que veía en EE.UU. no era en nada parecido a su experiencia en Francia. Entre bostezos dijo que era verdaderamente el crisol del que tanto se hablaba. De ahí en adelante le pareció interesante el experimento racial, cultural y lingüístico de la mezcla y/o convivencia de tantas razas y etnias del mundo en el país.

Cada noche, cuando todo ya estaba listo para el día siguiente, la cocina ya limpia, mi hijo ya dormido, Claudia y el maestro leyendo en sus camas, yo me sentaba en la cocina a leer, hacer tarea, y escribir lo que aflorara en mi mente. Esa tristeza profunda que me asediaba en momentos de absoluto silencio, la trataba de reducir a versos para poder trascenderla. Con el tiempo, y me supongo con la práctica, los versos se acomodaban al parecer solos y la pluma en la mano tenía sólo que obedecerlos. El alivio que me invadía al dejarlos escaparse y quedar plasmados en el papel era un sentimiento que nunca antes había sentido. No importaba si lo que escribía era buena poesía o no, si se iba a publicar o no. Nada en la vida me había traído tal sosiego como sentarme a escribir cada noche.

Una de esas noches, el maestro entró a la cocina a llevarse un vaso de agua a su

recámara. Sobre la mesa había varios poemas míos que había pasado a máquina ya. El maestro les dio un vistazo a los primeros dos poemas. Me miró como si me conociera por primera vez. Me dijo que, si algún día necesitaba o quería enseñárselos, que lo hiciera con toda confianza. Le di las gracias y le dije que así lo haría.

A los tres días, un viernes, nos avisaron que les habían encontrado departamento, a cuatro cuadras del campus. Lo estaban limpiando y pintando y podrían mudarse en una semana. Guillermo estaba de vuelta y les prometió llevarlos a San Juan Bautista el domingo. Pasó por ellos temprano, para que caminaran por el pueblito y almorzaran en un restaurante muy popular antes de la función.

Arturo y yo fuimos a la lavandería temprano. No me preocupé de limpiar la casa. La cocina y el baño estaban limpios y eso era lo esencial. Preparé un par de tortas, bolsitas de papitas, termos de leche y café y jugo de naranja. En otra bolsa puse los trajes de baño, toallas, un cobertor ya viejito para tender en el suelo. Después nos fuimos al parque regional Tilden en las colinas de Berkeley. Dimos varias vueltas en el carrusel, mi hijo montado en un caballito blanco y yo en el negro junto al suyo. Chapoteamos en el lago Anza. Disfrutamos del almuerzo a la sombra de un roble majestuoso. Bajo su fronda Arturo durmió la siesta y yo revisé varios de mis poemas que había decidido darle al maestro Arreola para que los leyera ya instalado en su departamento en Berkeley.

Ya cayendo la tarde, regresamos a la casa. El maestro y Claudia estaban ya de vuelta. Claudia me dijo que su papá dormía. Que había regresado exhausto y medio enfermo,

pero que prefería que él me dijera la razón. Algo en la voz de ella me advertía que el viaje a San Juan Bautista no había sido lo que esperaban. Guillermo también le había pedido que me dijera que le llamara. Antes de hablar con Guillermo, le pedí que me dijera lo que aconteció. De ese modo, ella y yo podíamos encontrar el modo de tranquilizar al maestro.

Todo había marchado bien hasta el momento de la función en el teatro. La obra que el Teatro campesino había montado era una serie de "skits" o parodias caricaturescas de situaciones que afrontaban los campesinos, y en especial las campesinas de la Unión-UFW de César Chávez. Entre ellas muchas filipinas y mexicanas-chicanas.

Los agricultores, dueños de las haciendas y campos de cultivos eran todos "blancos" y adinerados. Se negaban rotundamente a negociar nuevos contratos con los trabajadores agrícolas. En lugar de eso, habían contratado a trabajadores de los muelles. Altos, fornidos, agresivos y pendercianos, con bates de béisbol en las manos, estos se paraban frente a las huelguistas y las insultaban con leperadas mientras se tocaban el pene y los testículos, para así forzar a los hombres a defender a sus mujeres físicamente. Los dirigentes y otros huelguistas de la UFW formaban un muro de silencio alrededor de ellas y se mantenían ecuanimes.

Ésta era la realidad. La habíamos presenciado muchos de nosotros en todos los valles de California. Era la mira de Luis Valdez de representar esta realidad sin adornos, tan cruel, cruda y violenta, en lenguaje y acción, como en verdad lo era. Cuando por fin hablamos de ello, el maestro Arreola ya estaba

más calmado. Tan duro como le fue sentarse ahí por casi dos horas, sintiéndose en momentos como un niño huérfano, desarrapado, con miedo y ganas de salir corriendo del teatro, le parecía bien que Guillermo lo hubiera llevado a San Juan Bautista, que lo hubiera expuesto a esa realidad que enfrentaban los mexicanos, sus compatriotas, en California.

No volvimos a hablar de eso durante su estancia en Berkeley. El maestro le entregó a Arturo el avioncito que le había hecho. Lo colgamos en su recámara. A los dos días, se mudaron a su departamento cerca del campus. Me recordó que esperaba en algún momento que le diera a leer mis poemas. Nos veríamos en la universidad con frecuencia. Claudia me llamaba cuando algo se les ofrecía. En una de esas veces que pasé a darle un par de botellas de vino que Arturo y yo les habíamos comprado en la licorería del White Horse, antes de irnos, con mano temblorosa, le entregué veinte de mis poemas, pasados a máquina. Habíamos establecido ya una relación basada en la honestidad, respeto y cariño. Estaba segura que él iba a ser sincero conmigo.

Un jueves por la tarde, lo vi en la oficina de estudios chicanos, platicando con Margarita, la amiga mía que tocaba la guitarra, y a quien había conocido en mi casa. Esperaba a Claudia que había quedado de encontrarlo ahí. Los llevé a su departamento y en camino me pidió que los fuera a ver al día siguiente, con Arturo por supuesto. Quería hablar conmigo acerca de mi poesía.

Esa noche me fue difícil dormir, estudiar o escribir. Recogí a Arturo en la guardería infantil temprano y llegamos a la hora acor-

dada. Arturo inmediatamente le echó los brazos, y le dio el paquete de viandas que le llevábamos. Mi hijo llevaba sus juguetes y su libritos favoritos. Se entretuvo mientras el maestro y yo hablábamos. Me sudaban las manos, aunque temblaba de frío. El maestro me sonrió y me dijo que estuviera tranquila. Le habían gustado mucho los poemas y eso le alegraba sobremanera. Había algo en un poema que quería indicarme. Me mostró el poema "Cofradía de inservibles" en el que había un pequeño error de ortografía. Había escrito la palabra "sacerdotisa" con zeta y debía ser con ese. Eso era todo. Me volvió el calor al cuerpo. Al despedirnos, me sugirió que cuando tuviera suficientes poemas para publicar mi primera colección que le mandara el manuscrito para escribirle un prólogo.

Entre otras personas en el campus, el maestro había conocido a dos de mis mejores amigas: Berta Ramona Thayer y Catherine Rodríguez-Nieto, a quien yo había conocido también por conducto de Berta. Catherine se interesó en mi obra poética y se ofreció a traducir mis poemas al inglés. En ese tiempo, Catherine trabajaba en el laboratorio de idiomas de la universidad. Ella se encargaba de hacer arreglos para grabar las pláticas y cátedras de conferencistas y catedráticos invitados de la universidad, y hubo ocasión para conocer a Juan José Arreola y grabar sus pláticas.

Un día, por casualidad, transitábamos por la avenida Telegraph, en camino a mi casa a cenar. De repente, el maestro me pidió que diera media vuelta. Le obedecí. Me pidió que parara en una esquina dos cuadras atrás. Lo hice. Nos bajamos del auto frente

a un estudio de fotografías. Señaló con el dedo a una de las fotos y me dijo que conocía a esa persona. Margaret Shedd, quien había establecido un taller de literatura en la ciudad de México, con subvención de la Fundación Ford. En ese taller había reunido a varios escritores mexicanos, incluyéndolo a él y Juan Rulfo. Me reí y le dije que yo la conocía también. Margaret había reunido a varios poetas y escritores en Berkeley, entre ellos yo. Con una subvención de la Ford, habíamos formado una organización llamada Aztlán Cultural. Qué tal si la llamaba y la invitábamos a cenar. A los dos días, fuimos a almorzar a la casa de Margaret. Fue una linda reunión. Ella había hecho posible que los escritores y poetas mexicanos se reunieran una vez por mes. Ese grupo fue el que estableció lo que después vino a ser El centro mexicano de escritores. El maestro y Claudia salían de vuelta a México en una semana.

Cuando llegó el momento del retorno a México, Guillermo se ofreció a llevar al maestro y a Claudia al aeropuerto de San Francisco. Sin embargo, Arturo y yo fuimos a despedirnos de él y Claudia. Arturo no quería soltar de la mano al maestro. Yo apenas podía contener las lágrimas. Claudia y el maestro nos aseguraron que volveríamos a vernos.

Hablábamos de vez en cuando con el maestro. Pero las vidas a veces siguen sendas distintas, y ese parecía ser nuestro destino. El maestro se ocupó en una serie de televisión. Cuando le pregunté si hablaba de sus escritos, y a propósito de ellos, si seguía escribiendo. Se rió y me contestó que ya no era "escritor", que ya no era nada más que "hablador". La conversación fue corta, pero

llena de su buen sentido del humor. Según me contaba mi familia, quienes veían el programa del maestro Arreola religiosamente, sus charlas eran muy populares. Hablaba sobre la política, la literatura, y muchos otros tópicos de interés a los televidentes, de una manera sencilla y agradable. Había encontrado su nicho. Me alegré, aunque sabía que íbamos a verlo o poder hablar con él menos y menos.

Mientras tanto, la vida nuestra continuaba con sus altos y sus bajos. Con el propósito de que Arturo creciera cerca de las familias de su papá y mía, y que se familiarizara con la cultura mexicana y aprendiera el español que le daba voz a esa cultura, desde los seis años lo mandábamos a pasar los veranos en San Luis Potosí. Yo tenía que trabajar la sesión de verano de seis semanas, para solventar sus viajes y estancia en San Luis. Para entonces yo era maestra en las escuelas públicas de Oakland, California. Al fin de la sesión iba a San Luis por dos o tres semanas, para estar con la familia y traer a Arturo de vuelta a Oakland.

Los Corpi éramos una familia grande. Mi hermana Conchita y yo éramos de las mayores. Luis Enrique, el menor, le llevaba dos años a Arturo e iban creciendo como si fueran hermanos. Conchita estaba casada con Jorge, quien era médico. Vivían en Saltillo. Tenía dos hijos y dos hijas. En edad, Arturo encajaba perfectamente entre mi hermano menor y mis dos sobrinos. Se llevaban bien. Mi mamá, Luis Enrique y Arturo se pasaban por lo menos un par de semanas con mi hermana y su familia en Saltillo.

En el verano de 1978, Arturo pasaba unas semanas con mi hermana y su familia

en Saltillo. Yo acababa de salir de vacaciones y me preparaba para viajar a México. Ese domingo de julio, sonó el teléfono como a las cuatro de la tarde. Era mi hermana. A media mañana, un taxi viajaba a más velocidad de lo debido y no se había detenido en la señal de alto. Había chocado con otra camioneta del ayuntamiento. El impacto fue tal que el taxi terminó en la banquetta.

Mi hijo y hermano, estaban sentados en los escalones a la entrada de una tiendita de abarrotes. Mis sobrinos estaban parados a cada lado de ellos. El taxi le pegó a Arturo de lleno en la rodilla derecha, empujándole el fémur fuera de la articulación hacia adentro. Mi hermano y mi hijo sufrieron quemaduras en la cara y brazos al salpicarles el agua hirviente del radiador.

Mis sobrinos corrieron a avisarle a mi hermana. Mi cuñado era médico traumatólogo en el hospital del Seguro Social. De inmediato mi hermana llamó a la ambulancia y a urgencias con instrucciones de Jorge en cuanto a equipo e instrumental necesarios para la intervención. Para cuando mi hermana me llamó para decirme todo eso, ya había pasado lo peor. Me dijo que todo estaba bien y que no me apurara en viajar inmediatamente a Saltillo. Le dije que le hablaba más tarde. Volví a llamarle esa noche ya tarde. Hice los arreglos de viaje. Después de siete horas de viaje, llegué directo al hospital en donde ya me esperaba mi cuñado Jorge.

Pasaba la noche entera sentada en una silla, al lado de mi hijo. Iba a bañarme y comer algo y volvía al hospital. Arturo salió a las dos semanas. Tuvo que aprender a andar con muletas. Al cabo de una semana más de práctica, ya podía manejarse mejor. Vo-

lamos de Monterrey al D.F. con una espera de cuatro horas para tomar el vuelo directo de México a San Francisco. Mi mamá y mi hermano, se fueron con nosotros.

Arturo se puso contento cuando le dije que le iba a llamar al maestro. De esas coincidencias que lo hacen a uno pensar que hay en verdad relaciones mágicas, el maestro contestó el teléfono. Apenas le pude contar lo que había sucedido cuando me dijo que él y Claudia salían de inmediato al aeropuerto. Le dije en dónde encontrarnos y en un poco menos de una hora estaban ya a nuestro lado, abrazando a Arturo. Les presenté a mi mamá y mi hermano menor. Fuimos al restaurante más cercano a tomar algo. Él platicó con Arturo y mi hermano. Claudia habló con mi mamá y conmigo. Anunciaron nuestro vuelo. Antes de despedirse, me dijo al oído, que tenía una madre muy hermosa. Le di una mirada de esas de madre superior. Y nos reímos. Nos despedimos con un "hasta siempre", pues habían pasado ya seis años desde la vez última que nos habíamos visto con él y Claudia. Era difícil predecir si nos volveríamos a ver.

Tenía ese presentimiento que nuestras vidas nos iban a llevar por caminos diferentes, aunque nuestra amistad continuara por teléfono. Sentía que el círculo se iba cerrando. Hubo solamente un contacto directo con él, en el año de 1979. Tenía ya suficientes poemas y las correspondientes traducciones al inglés de mi amiga Catherine. La editorial me pidió que me pusiera en contacto con el maestro Arreola y le pidiera que escribiera el prólogo a mi colección de poemas, *Palabras de mediodía/Noon Words*.

Nos pusimos en contacto con el maestro Arreola, pero había solo un impedimento. Tenía que grabarse y entonces transcribirse. Yo no podía ir. Alcides Rodríguez Nieto, esposo de Catherine, le sugirió a Catherine que fuera ella. Después de unos días accedió. Nos pusimos en contacto con el maestro y él estuvo de acuerdo. Cathy partió a México y cuatro días después regresó con las cintas grabadas. Las transcribimos y editamos hasta reducir el texto a ocho páginas y ocho más de la traducción al inglés. Un año después, teníamos en las manos el primer ejemplar de nuestro libro.

Le mandamos un ejemplar al maestro, pero no nos avisó si lo había recibido. En una vuelta a México, Arturo y yo pasamos por su departamento y tocamos, pero nadie abrió la puerta. Le dejé una tarjetita diciéndole que sentíamos no haberlo encontrado. Años después me invitaron a la Feria del libro en Guadalajara a leer mi trabajo y hablar sobre la literatura chicana. Me enteré que el maestro daba una charla el mismo día que

yo llegaba. Si todo salía bien tal vez lograra verlo, aunque fuera de paso. Mi vuelo se retrasó dos horas y apenas si llegué a tiempo para mi charla y lectura de mi obra. El maestro Arreola, me dijeron, había partido una hora antes de que llegara mi vuelo.

De vez en cuando, en retrospectiva, hago conciencia de acontecimientos y personas que han hecho posibles tantos logros en mi vida y mi trayectoria como poeta y escritora. La lista es larga y les agradezco a todos y todas en ella. Arturo y mis nietos siempre presentes en alma, corazón y mente, en donde llevo también a Catherine, su esposo Alcides y sus hijos, y mi familia en México. En un lugar muy especial guardo el recuerdo del maestro Juan José Arreola, vivo, cuentero y cuentista, tal como Arturo y yo lo vimos a él y a Claudia por última vez en el aeropuerto de la Ciudad de México. ¡Salud, Maestro!

Lucha Corpi
Oakland, California
30 de junio del 2018

Arreola, personaje y mito

RAFAEL RODRÍGUEZ CASTAÑEDA |

Resumen

Juan José Arreola hizo un mito de sí mismo. En el foro teatral, el aula y el trato amistoso alternaba conductas rutinarias y extravagancias que revelaban su singularidad y genio. El siguiente texto ilustra esta aseercción con dos facetas de Arreola que se regían bajo la misma exigencia de belleza: el editor y el artesano del lenguaje. Al editar libros y revistas, trazó cajas verticales y márgenes generosos; compuso la presentación gráfica de los textos dosificando itálicas y versalitas con la mesura de quien condimenta un guiso exótico, y eligió papeles por su textura, peso y color, con sensualidad en la yema de sus dedos. Fue un hablador, declamador, conversador, que conocía las propiedades etimológicas, sonoras y rítmicas de las palabras.

Palabras clave: Artesano, belleza, editor, espíritu, Mester, Los Presentes, Libros del Unicornio.

Abstract

Juan José Arreola created a myth of himself. On the stage, in the classroom and in his friendly treatment of others, he alternated between typical routine behavior and an extravagance of manner that revealed his uniqueness and genius. The following text illustrates this assertion, focusing on two of Arreola's facets governed by the same requirement of beauty: editor and artisan of language. When editing books and magazines, he drew vertical boxes and generous margins; he composed the graphical presentation of the texts, using italics and small caps with the restraint of one who seasons an exotic stew, and he chose paper for its texture, weight and color, with sensuality on his fingertips. He was a speaker, declaimer, and conversationalist, who knew the etymological, sonorous and rhythmic properties of words.

Keyword: artisan, beauty, editor, spirit, Mester, Los Presentes, Libros del Unicornio.

Para citar este artículo: Rodríguez Castañeda, Rafael, “Arreola, personaje y mito”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 167-172.

Quienes conocimos a Juan José y ahora hablamos sobre él, ¿en qué medida contribuimos a mitificarlo cuando Arreola hizo un mito de sí mismo?

Supongo que comparto con un número no muy extenso de personas la experiencia de haber convivido con el Maestro una insólita variedad de momentos. Como discípulo y espectador lo escuché declamar en español y en francés; leer con acierto, en el tono y el tempo precisos, poemas y cuentos que conocía, igual que textos a primera vista; representar personajes, dar clases de literatura y examinar alumnos de teatro. Presencé sus disecciones y análisis de taller; sus espléndidas improvisaciones ante las cámaras de televisión y conferencias en México y el extranjero.

La amistad de Juan José me deparó innumerables dones, entre ellos, el placer de jugar con él ajedrez y dominó; compartir tinto, oporto y moscatel de Málaga, así como las quesadillas que preparaba Sara, su esposa; verlo persuadir al tendero de la esquina para que le siguiera fiando y argumentar confidencias familiares para conseguir un préstamo ante una ventanilla de la seguridad social. Lo acompañé mientras vivía los angustiosos trances de ingresar y superar la agorafobia; anduvimos juntos en múltiples viajes a la Ciudad Universitaria (*Yo voy a la Universidad por Patriotismo, no por Revolución*¹), a los estudios de grabación y a las librerías. Vi su mirada de lince al jugar ping pong y su inverosímil placidez al dormir una siesta, acurrucado en un banco de piano. Estuve allí cuando afrontó desamores, confesó sus formas de sufrirlos y los convirtió en literatura, y cuando limpió de un manotazo una mesa poblada de herramientas para impresionar a un par de muchachas. Me tocó verlo discutir y llenarse de ira, así como admirar y deleitar la belleza. Toda forma de belleza; obras de arte y creaciones naturales, luces y contrastes, flores y mujeres —sobre todo. (Me confié el fichero de sus conquistas cuando la cuenta iba en 63).

Sin la menor pretensión de ser exhaustiva, la anterior baraja de conductas rutinarias y de extravagancias revela su singularidad y genio. En tan variadas circunstancias Juan José fue un ser igualmente intenso. Su autenticidad mara-

¹ Declaración enfática al taxista, que insistía en ir de la colonia Cuauhtémoc a CU por la avenida Revolución.

villaba, y al mismo tiempo, dejaba la impresión de verlo como actor de su propio personaje. Esta plurivalencia lo convertía en figura mítica.

Un juego de ajedrez, por ejemplo, lejos de ser el ritual donde dos silenciosos oponentes devanan intrigas y urden combinaciones de ataque, se convertía en asunto poliédrico. Mientras decidía su siguiente jugada, al agudo rival que era Juan José, se sumaba el inspirado declamador de versos memorables y refranes pueblerinos, o el gracioso delirante de frases eufónicas que derivaban en obsesivas variaciones. El juego ancestral y siempre nuevo también desataba su pasión enciclopédica. Una pieza Stauton en sus manos brillaba como obra memorable de la artesanía; una simple muesca en el cuello de un caballo motivaba conferencias instantáneas. Como buen artesano, miraba a los seres y a los objetos del universo con mirada microscópica. Así apreciaba cualidades, texturas y valores que nadie había descubierto. Lo sabemos porque lo escribía, o bien, lo decía con admirativo entusiasmo.

Salvo cuando él mismo ocupaba el centro del escenario, Juan José observaba. Si apuntaba la atención en algo preciso, un ser, un rasgo de conducta o expresión particular, procuraba esconderse. No en balde, el epígrafe del *Confabulario* es la adaptación de un verso de Pellicer: "...mudo espío / y alguien inmóvil y voraz me observa".² (Pellicer, 1969:138) Así se comportaba, digamos, en una de las casas que ocupó sobre

Río Guadalquivir, en la colonia Cuauhtémoc: escudriñaba tras la sombra de las persianas a ver quién tocaba la puerta, antes de abrir o decidir que "no estaba".

Del desordenado universo de impresiones y recuerdos que suscita el centenario de su nacimiento, me limitaré a referir dos facetas de Juan José Arreola: el editor y el artesano del lenguaje.

Arreola, editor

La vocación artesanal de Arreola se perfiló bajo el influjo de los artistas manuales que había en su familia. *El espíritu se aloja en las cosas bellas* —decía—. Y desde luego, para Juan José, el placer de descubrir la belleza y el de fabricarla eran semejantes.

Aprendió múltiples oficios mediante la práctica o la embebida observación. Como lo prueban algunas de sus confabulaciones, conocía sutilezas de la carpintería, la herrería y la agricultura; sabía de tintes, pegamentos y ensambles. *Mis juegos infantiles fueron las artesanías. Siempre estábamos armando y desarmando, construyendo y destruyendo.*³

En el ámbito de la alquimia conocía técnicas de encurtido y cristalización para elaborar dulces y compotas. Y practicó, quién sabe cuándo ni cómo, una insospechada variedad de métodos para jaspear y cambiar el aspecto, consistencia y color de pieles

² Carlos Pellicer, "Nocturno III", en *Primera antología poética*, México, 1ª ed., FCE, 1969 p. 138. (Col. Popular, núm. 35)

³ Cita de la conversación de Arreola con Federico Campbell en Federico Campbell, *Conversaciones con escritores*, México, SepSetentas (núm. 28), 1972. Está reproducida también en <<http://literalmagazine.com/juan-jose-arreola-el-ajedrez-y-el-ping-pong/>>.

y maderas, metales y papeles. Sabía de memoria recetas de conserva, tratamiento y transformación de cosas. Conocimientos inútiles hoy, sea porque los ingredientes esenciales ya no se consiguen o porque la industria del plástico, las síntesis epóxicas y los pelets sepultaron la noción elemental de los materiales primos y transformaron la actitud y manera de pensar de los artesanos. *Nunca he dejado de lamentar en el mundo de ahora la falta de aplicación de la mano a la materia, que en cierto modo es implantación del espíritu a la materia.*

Literatura aparte, Juan José poseía el don de transmitir también el amor por los objetos artesanales que salían de las imprentas y talleres de encuadernación. Después de admirar y cachondear un bello libro, era capaz de ponderar el procedimiento que había seguido el maestro encuadernador y decir a qué estilo obedecía, según el uso y tratamiento de telas, piel y cartón.

Así, bajo el mismo canon estético que exigía belleza en las obras de arte y en las partidas de ajedrez, se convirtió en editor. Arreola determinaba cuerpos e interlínea, según la imagen que se conformaba *a priori* de la revista o el libro encuadernado. Siempre trazó cajas verticales y márgenes generosos, en proporción con el formato. Cuidar la edición implicaba revisar con celo cada página, desde la primera palabra hasta el colofón.

Juan José sabía además componer la presentación gráfica de los textos. Exactamente eso que ahora se llama *diseño gráfico*. Cuando surgió *Mester*, la revista del taller que condujo entre 1964 y 1965, habló del decoro a que debiera aspirar toda publicación de Literatura. Eligió la tipografía romá-

nica de la portada con el mismo cuidado que la viñeta del escriba dedicado al mester de clerecía. Hay que ver los índices cuya tipografía marcaba, dosificando itálicas y versalitas con la medida de quien condimenta un guiso exótico.

Para editar *Los Presentes* y los *Libros del Unicornio*, también prefirió tipos con *serif*, ya fueran Baskerville, Bodoni o Garamond. Supervisó el orden y la pulcritud de aquellas composiciones, que procedían de un linotipo, aparato hoy en desuso. Juan José no vivió lo suficiente para conocer la plasticidad de los procesadores de texto, comunes en nuestros días. Lo habrían fascinado. Pero entonces se precisaba la complicidad y paciencia de un tipógrafo e impresor, como la que Arreola obtuvo en la persona de don Manuel Casas.

Durante la edición había otro momento quimérico: la hora de elegir el papel. Ante la textura, peso y color de los papeles, Juan José exhibía una debilidad sensual como si se tratara de la desnudez femenina. Le brillaban los ojos. La levedad y tersura del papel biblia, las estrías de los fabrianos y el borde irregular de los pliegos intonso resultaban irresistibles a la yema de sus dedos. Se demoraba en acariciar las superficies, al tiempo que improvisaba agitados poemas. Cada pliego de los muestrarios que tuvo en sus manos debió inscribir, como un elogio, su idea de convertirlo en página de libro. Y como la piel apetecida, si la ilusión resultaba prohibitiva para el presupuesto y los costos vedaban el placer de imprimir caracteres de poesía sobre papeles tan lujosos, su gesto posterior languidecía entre el deseo frustrado y la resignación. No obstante, en sus

años de editor, hoja por hoja, página tras página, Juan José dejó impresa y encuadrada su elegancia.

Arreola, artesano del lenguaje

En los labios de Arreola, el lenguaje era un alcohol. *El lenguaje es un instrumento del espíritu*. Si por un momento fuera posible distraerse de su literatura y atender solamente el tratamiento que daba a las palabras, en el eco de su voz quedaría una esencia iridiscente.

Hablador, declamador, conversador, oficiante de la palabra, sublime artífice, hacedor. Arreola era eso y más. Ejercía la magia excepcional de transformar el pensamiento más sutil en discurso de frases musicales y perfectas. Sabía encantar, como flautista de Hamelín sin flauta, tan sólo con decir. Conocía las propiedades etimológicas, sonoras y rítmicas de las palabras. Detectaba la eufonía y musicalidad de las sílabas, particularmente en nombres de otro idioma. Durante una época le atrajeron particularmente las voces del rumano: Calinescu, Celibidache, Ionescu, Lipatti. Pronunciaba y saboreaba nombres como caramelos. Escandía versos sin usar los dedos. *El octosílabo es el verso natural del español*. Y aparte de los corridos, llevaba en el alma y a flor de labios versos de López Velarde y de Darío como unidades métricas de validez universal.

A la hora de enseñar, establecía la distinción entre la lengua hablada y la lengua escrita.

El problema de la redacción es un asunto de orden, de sucesión, de lógica. Logos, discurso, método. Las palabras dicen más o menos, según el

lugar donde se hallan. En materia de redacción, el orden de los factores sí altera el producto.⁴

Entre las cláusulas de Juan José hay dos que son variantes literarias de sus lecciones capitales: *I. Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene es una*; la otra, *V. Toda belleza es formal*.⁵

Conviene paladearlas y luego, compararlas con su preceptiva literaria:

Lo que importa es que cada texto cumpla con las leyes que él mismo plantea al empezar. Esto es, que cumpla el propósito de su autor. Y este propósito es bastante simple: lograr que los demás, uno o muchos, entiendan lo que el autor quiso decir. Desde su primera frase, el autor debe cumplir con esta ley implacable: el pensamiento claro va en línea recta hacia su fin. Y como la escritura es lineal, redacción y pensamiento deben consumir, paralelos, la rectitud.

“Al lenguaje debemos aprender a tocarlo. La frase, unidad básica de la redacción y del idioma, debe ordenar las palabras de la manera más adecuada para que quien las escribe exprese sus propósitos”.⁶

Juan José se aventuró a afirmar que como instrumento del espíritu, el lenguaje tal vez fuera el más aficionado, porque está en continua evolución y nadie puede detener su curso. “Es patrimonio de todos aquellos que lo hablan y lo escriben. Nada pueden

⁴ Juan José Arreola, *Notas para un taller de redacción. Documento mecanuscrito inédito*.

⁵ Juan José Arreola, “Cláusulas”, p. 81.

⁶ Juan José Arreola, *Notas para un taller de redacción (documento mecanuscrito inédito)*, s/f.

contra él los gramáticos y los clásicos, aunque se atrincheren en las academias y en los salones universitarios”.

La lengua anda libre y suelta por las calles, en boca de los pueblos que la hablan y la perfeccionan a su antojo, porque ellos, los pueblos, han creado las lenguas. Y pueden modificarlas mientras les da la gana. Pero los que escribimos, debemos andarnos con cuidado: nunca debemos aceptar una palabra nueva, hasta que tenemos la certeza de que van a entenderla todos. Antes de hablar, debemos ponernos de acuerdo. Pan = pan y vino = vino.⁷

Estas impresiones arbitrarias, más sus propias reflexiones, dejan claro que Juan José fue solamente autor de su estilo y de su mito. De nada más que eso. El párrafo anterior prueba que su confesión melancólica de no haber tenido tiempo para ejercer la literatura, no la hizo por falsa modestia. No obstante, el mito de Juan José Arreola contiene suficiente densidad y brillo para proyectarse también sobre el milenio.

Julio de 2018

Referencias

Arreola, Juan José, “Cláusulas”, en *Bestiario*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

———, *Notas para un taller de redacción* (documento manuscrito inédito), s/f.

⁷ Juan José Arreola, *Notas para un taller de redacción*, documento mecanuscrito inédito. s/f.









El elefante

LUIS ÁNGEL CASTILLO MOTE |

Recuerdo que el momento más doloroso para todos fue el día en que murió el elefante. Cuando lo del tigre no hubo tanto problema; mi hermana Lupita se daba tremendos chapuzones en pintura anaranjada, se delineaba unas cuantas rayas a pincelazo puro y, con una gracia que todos adjudicábamos a sus estudios de teatro, se trepaba ágilmente en cuatro patas sobre unas de las sillas del comedor y comenzaba a rugir con amenazante ternura. Un par de años después, para superar nuestro nuevo duelo por la pérdida de la jirafa, nos dedicábamos a imitar a la finada montándonos unos sobre otros, hasta que el afortunado en turno lograba tocar el techo con los dedos índices, y comenzábamos a recorrer el camino habitual de nuestra cuelluda mascota. Pero el elefante, siempre tan suntuoso y dócil, nos negaba con su sola ausencia la terrible idea de sustituirlo.

Los primeros días fingíamos que su muerte no era presagio de una próxima disolución familiar, pero la amargura comenzaba a hacer mella en nuestro espíritu a falta del retumbante barrito que a diario nos despertaba puntualmente para el desayuno. Nos sentíamos solos y diminutos ante las descomunales dimensiones de la casa. Durante las horas más calurosas del día dábamos largas caminatas por los pasillos hasta que, por fin, dos o más de la parentela nos hallábamos de frente y sentíamos la fastidiosa obligación de volver a los quehaceres cotidianos, o de preguntarnos con hastío sobre el clima y los resultados deportivos.

Nadie se atrevía a sugerir siquiera la posibilidad de reemplazar a nuestro querido elefante, ni mucho menos la vulgar alternativa de llamar al taxidermista para engalanar el cadáver y dejarlo con la trompa erguida, en esa postura tan peculiar de aquellas entrañables duchas familiares que tomábamos en el jardín, impacientes por sentir el agradable chorro de su manguera grisácea.

Al cumplirse un mes de la muerte del elefante la convivencia familiar ya nos resultaba casi insoportable. Lupita renunciaba con frecuencia a su tarea de representar al tigre y se sentaba por horas frente a los ventanales de la sala. Cuando nadie la veía, lanzaba débiles manotazos a las cortinas como solía

hacer con la colita de nuestro paquidermo. Los primos que con gran fidelidad nos encargábamos de interpretar el papel de la jirafa, comenzamos a sentirnos apáticos de esa responsabilidad tan desgastante que ya sólo cumplíamos para animar a la abuela, y optamos por comprarle un viejo aparato que cada día sintonizábamos invariablemente en la estación de radionovelas.

Papá comenzó a distanciarse. Cada semana salía por varias horas para hacer las compras, regresaba a casa con notable urgencia y vaciaba las bolsas rebosantes de pan y vegetales que degustábamos de mala gana, acompañando a una carne excesivamente seca y salada que conservaba en la frescura del sótano. Con el tiempo a los más jóvenes nos dio por abandonar actividades tan sencillas como barrer el patio o tender las camas; incluso sacudir los muebles y regar las plantas de la abuela nos resultaban tareas aburridas que ya nadie disfrutaba sin una buena trompa de por medio.

Nos volvimos más torpes y perezosos. La papada nos comenzó a crecer y nuestras barrigas sobresalían aun bajo la ropa más holgada. Un día sorprendí a mamá tratando de encontrar alguna ocupación contra la generalizada desidia: bajaba y subía las escaleras del sótano, limpiaba aquí, acomodaba allá, tiraba objetos estropeados que atesorábamos bajo cualquier pretexto y que ella a simple vista encontraba inservibles.

Cuando nos sentábamos en el comedor los ademanes paquidérmicos eran tan comunes como involuntarios. Al pedir la mermelada o la miel para el pan tostado, nuestros brazos realizaban movimientos ondulares que en ocasiones nos impedían tomar los tarros. Las comidas se condimentaban con el sabor de la culpa. Nadie había notado que cada tarde comíamos lo mismo, apenas con algunas variaciones culinarias disimuladas con gran maestría: un día en caldo, al siguiente con arroz, en salsa, frito, encebollado y hasta en las tortas que nos preparaban para el desayuno.

Al finalizar el tercer mes ya no había elefante que recordar. Nuestras vidas retomaban su antaño rigor mientras nos mirábamos en silencio, sin valor para culpar a nadie. En mudo y mutuo acuerdo callamos la desgracia que inicio cuatro meses atrás, cuando papá fue despedido y la indemnización no cubría nuestras necesidades más básicas. Desconocedora de su suerte, la única que siempre vivió en paz hasta el fin de sus días fue la abuela, incapacitada para masticar sin su dentadura postiza. Hoy que ha muerto, las vecinas se acercan a darnos el pésame y murmuran con nula discreción que no supimos cuidarla. —Lágrimas de cocodrilo—, susurran con desfachatez al ver a Lupita llorar desconsolada, y el cocodrilo nos mira con recelo, como preguntándose de dónde hemos sacamos estas costumbres tan salvajes, o por qué decidimos velar a la abuela en la profundidad del sótano.

Frágil constancia de libélulas

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

*Hay un poema antiguo
que dice
yo soy el jefe
de esta tribu
en mí se han dado
los poderes
soy el viajero
que los acompaña
en el tiempo*

Francisco Pabón¹

En el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier se nos dice que el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por su vínculo fundamental con la vida. Sin embargo, hay un rojo nocturno-hembra, cuya fuerza es centrípeta, y otro rojo diurno-macho, centrífugo, que lanza su brillo sobre las cosas. La fuerza concéntrica del rojo femenino es maternal y digestiva, procrea e inicia, es la noche sagrada del útero donde moran las palabras arquetípicamente femeninas, como *anima*. La fuerza en fuga del rojo-colorado, masculino, es solar y erótica, además de *egokinética*, es decir, expansiva, luchadora y a veces incontrolable; es la ficción ética del *animus* que se empeña siempre en conquistar. Rojo y colorado, es decir, *anima* y *animus* como dos momentos de un todo: la partida del héroe, la iniciación y sus conquistas y al final, traspuesto el umbral del yo, el retorno. Escribir en tinta roja es, pues, un gesto ambivalente, un movimiento en espiral: desde las profundidades del alma surge la palabra para transformarse en espíritu. Se trata de un salto desde la intimidad hasta el mundo, de una explosión del psiquismo andrógino que

¹ Francisco Pabón, *Tinta negra, tinta roja en tres variaciones*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997. (Cuadernos de Malinalco 31)

caracteriza al ensoñador de palabras, según Bachelard². La dialéctica del rojo es la del ser y sus potencialidades, en las que es necesario extraviarse para recuperar el centro y el origen.

El negro es la noche del tiempo, la oscuridad gestadora, el símbolo de la no manifestación. Por su ascendencia ctónica, se vincula con el nacimiento y por lo tanto con el rojo femenino, aunque es anterior a él. Es el color de la nada, de la angustia y de la muerte, pero también del buen consejo, pues nadie que no piense en la muerte puede decir con alguna certeza que *es*, aunque el ser sólo se revele al final del camino. Escribir en tinta negra es asumir metafóricamente que siempre hay algo de desesperanza, a pesar de que la escritura represente un modo de posponerla, un paliativo ontológico. Negro sobre blanco o negro sobre ocre, tal es el contraste donde, por lo regular, sobrevive la palabra. Es decir, la escritura es el gesto de los valores absolutos. Con tinta negra llenamos la *tabula rasa* de la vida, de tinta negra están hechos cada uno de mis actos, como éste a través del cual hoy nos esforzamos por un decir que diga algo, nosotros, que sólo presentimos cuál es nuestra tribu y las múltiples voces donde descansa su identidad, nosotros que aún estamos en el vértigo que aleja del centro y del origen.

Tinta negra, tinta roja y un poema antiguo. Sucede como con cierto amante que, por no resultar melodramático al declarar su amor, le dice a su amada: te amo con todo mi corazón... y se protege de cualquier desconfianza agregando: como dice Corín Tellado. Se trata de una invención simbólica, un llamado a la autoridad que disfraza esa conciencia impúdica del poder adivinador que regalan las palabras. El caso es que «Yo soy el jefe de esta tribu», *como dice un poema antiguo*, y os voy a hablar de vuestra cultura, pues me ha sido otorgado el don y la necesidad de hablaros de ella, y también de la palabra, y de mí, y del amor.

El miscanto,
carrizo que canta con sus plumeros al viento,
trae tu sonrisa
esta tarde fría de febrero,
tarde ceniza de miércoles
habitada por juncos orientales

² Cf. Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1997.

La cultura comienza por ser un espacio interior de recuerdos y olvidos, un lugar en nosotros mismos que siempre sobrevive localizado, en casas largas con maderamen entejado, según nuestros propios arquetipos, o en campos minados por diferencias por donde transcurrimos de modo inadvertido, pues un canto extraño, de lejanas topografías, en algún momento comenzó a absorbernos y ha terminado por dislocar el *axis mundi*, el eje que olvidamos ante la fascinación por el mundo. Se trata de un conflicto que comienza por la tierra y llega hasta la palabra. El habla se erige en la puerta del conocimiento y de las diferencias, en el escenario de espejos donde se fragua la cultura y la transcultura, el lugar donde nos percatamos de nuestras diferencias y donde también pueden diluirse.

Escribir es el reducto perfecto donde podemos perseguir nuestra imagen y tal vez localizarla en ese juego de espejos en que se ha convertido la cultura: lo que creemos estar siendo no es sino el reflejo oracular donde nuestro pasado se colude con la rebanada de ideología y el pedazo de espíritu que hemos asumido, y tal asunción no es sino la manera en que la libertad nos aísla. Sorprendemos así a nuestra propia insignificancia instalada a sus anchas, la alimentamos y terminamos por adoptarla, porque encuentra su parapeto perfecto en esta metafísica de la personalidad que nos defiende y reconforta, que hace posible el trance revelador del otro-nuestro y mejor que nos espera con paciencia, siempre.

Así es la certidumbre de la cultura, una certidumbre ganada a costa de nuestra propia divinidad, a pesar de nuestras iconoclasias más fieles, arrebatada a los dioses que un día pudimos ser; sin embargo, preferimos la ética saludable de los espejos. Nuestro delirio, nuestra locura, el amor, el odio, nada resultó más poderoso que la cultura refractaria. La posposición perpetua, el estado de lanzado ha llegado a ser nuestra condición y, contentos, hasta le asignamos el nombre de esperanza, que aquí se vuelve melancolía, allá nostalgia o más allá angustia, con sus distintos matices de heroísmo.

Libélula nocturna
 tu aliento tibio
 entra por mi garganta
 y estalla en mi pecho
 su oquedad
 su canto voluptuoso y triste

Ebrios en un mar de símbolos, hoy deseáramos la inocencia originaria, si es que alguna vez existió, quisiéramos unos colmillos menos retorcidos que no

nos hicieran sospechar hasta de nuestras propias certidumbres, y los lances amorosos que concitan las palabras, lances fraguados a costa del sueño, no promoverían su propio fastidio. Este artificio de los espejos hace que todo pueda ser explicado y comprendido: siempre estará el otro para darnos o darle la razón. Y el poeta, tras deambular por la textura de sus palabras, a lo largo del opio dulce de sus razonamientos y de sus aventuras, imaginarias casi siempre, es decir, después de afrontar el prurito de decir asumiendo su propia arbitrariedad, logra por fin alejar por un instante el peligro de tener la razón, y en mitad de la noche o en medio del amor aleja por un momento el miedo, y la sonrisa surge diáfana ante la frágil constancia de sí mismo que ha nacido en ese cotejo con las palabras, como «otra manera de contar las cosas» y un consecuente regocijo.

Alguna noche,
bajo la luna, con un suave cierzo
que venga de las escolleras,
seremos tres,
tú, yo y la vía láctea.
Entonces, mujer-miscanto,
un rumor traerá a tu vientre
una pujanza que te empape
de jazmines...

El jefe de la tribu es el poeta y su don es la palabra, el versículo, el tiempo y los sueños... La palabra que simboliza "de modo general la manifestación de la inteligencia en el lenguaje, en la naturaleza de los seres y en la creación continua del universo; es la verdad y la luz del ser"³. Como dice Pseudo Dionisio Areopagita en su tratado sobre los *Nombres Divinos*: "Sólo el Verbo supere-sencial asume para nosotros nuestra propia substancia de modo entero y verdadero; por su acción como por su pasión él sólo, propia y singularmente, asume la totalidad de la operación humano-divina."⁴

Así partimos hacia la cultura, guiados por el jefe de esta tribu, por el Nomotetes platónico, aquel Forjador de Denominaciones, legislador de la palabra⁵ al que imaginó el filósofo escogiendo libremente el material fónico para hacer

³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

⁴ *Ibid.*

⁵ V. Platón, *Cratilo* (versión de Ute Schmidt), México, UNAM, 1988. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)

transparente la esencia de las cosas. Empezamos por reconocer que la aventura comienza por la lengua, el español que se dice en estas tierras configuradas por la conquista. Es el español anfitrión de las palabras. Y ya situados en ellas, con su ritmo y sus oscilaciones, podemos intuir que son distintas de las cosas, que existe siempre una distancia que explica, complica y trenza el mundo según busquen salir o se aproximen, inventen, creen o alejen...

Y desnudos,
 en un periplo de caricias como sutras,
 escucharás te amo, libélula nocturna,
 llévame contigo...

Las palabras resultan, por tanto, el primer horizonte ético y el primer silencio como un salto de las cosas a sus nombres, son el mundo que se pone ante mí queriendo decir algo y, cuando lo dice, es sólo para desaparecer "explicando complicando". Las palabras son el eslabón imperfecto y sobrecogedor, y por más que lo deseemos no son como las cosas. Les damos la estafeta para ver si insistiéndolas logran alcanzar a ese ser que no miro, y desarticular a ese otro que las propias palabras, las palabras-cultura protegen y ocultan. Bajo todas nuestras certidumbres bien vestidas, las palabras que al querer decir soslayan su propio silencio, su imposibilidad definitiva, su exigua impostura ontológica. Desfilan ante nosotros, proféticas y ambiguas, eróticas o haciendo señas.

Profecía, tierra y tiempo. Así traman las palabras hasta convertirse en reflejo del palimpsesto que ha llegado a ser la cultura, ese conjunto de huellas que desaparecen unas tras otras sobre la tierra. Pero la tierra como asidero de verdad, como metáfora de cieno primordial, capaz de reconfigurarse siempre sin olvidar que, con cada nueva recreación, no desaparecen las antiguas historias porque las sostiene el barro que es infraestructura antropológica. Eso que antes se ha nombrado eterno retorno o vanidad de vanidades, no hay nada nuevo bajo el sol, hoy el Nomotetes Decidor lo asume y lo plantea como "otra manera de contar las cosas", convocando imágenes de la naturaleza y del sueño. La palabra cosecha y también siembra. Cada una y cada uno de nosotros es semilla y bosque, es todas las cosas, las que han sido y las que vienen. Es el bosque cultura que late en todo, similar al lenguaje que habita en cada palabra. "Estamos escribiendo en la semilla misma" para ver lo viejo en lo nuevo, y aunque no podemos negar la topografía de las emociones, su localización en ciertos lugares, en aquella choza, en ese sitio que es morada de una aventura, aunque es inevitable la cosmización de lo que alguna vez hemos sentido, tampoco podemos negar que una manera de barrer con esta topografía es

pensarse bosque o marea, “subiendo bajando”. Así se da la erosión y se renueva la cultura. Es la palabra-agua que recalca en el casco viejo de los hechos y los llena de un ser nuevo.

Se trata de un devenir de la expresión que es a su vez un devenir de nuestro ser y de la cultura, según concepción feliz de Gaston Bachelard, para quien “el poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje”⁶. Lo que importa es la emergencia del lenguaje, vivido en sus repercusiones y afianzado irresponsablemente. Se trata de un «no» callado al psicologismo y una aceptación arbitraria de la fenomenología como el otero desde donde buscamos *el ser de la poesía*, el ser de las cosas, desde donde seguimos al jefe de esta tribu.

El fenomenólogo –aduce Bachelard– no va tan lejos. Para él la imagen está allí, la palabra habla, la palabra del poeta le habla. No es necesario haber vivido los sufrimientos del poeta para recibir la dicha hablada que ofrece –dicha hablada que domina el drama mismo. La sublimación, en poesía, supera la psicología del alma terrestremente desgraciada, es un eje: la poesía tiene una felicidad que le es propia, sea cual fuere el drama que descubre.⁷

Somos todas las cosas, pero aun así es inevitable lamentar lo lejano que pueda estar nuestra tierra, lejano siempre de algo, con su “crisol de pieles” y sus aspiraciones. El drama, después de todo, es saberse solo y, a pesar de ello, seguir buscando: el campo, el horizonte, el agua, el viento, el descanso. Pues, aunque termina por descubrirse que “la vida es más grande que la angustia o la tristeza”, y que, por tanto, no tiene sentido seguirse enmarañando, no podemos concederle la razón a la bienaventurada paz, epicúrea, esa que algún día terminará por imponerse, cuando las fuerzas se debiliten. Tal concesión sería no tener presente que un olvido metafísico marca nuestros destinos, casi siempre...

El miscanto
carrizo que canta con sus plumeros al viento
viaja por las escolleras
hacia el mar de los sargazos

Por eso, únicamente somos nosotros, con nuestro camino y los surcos que dejamos, y “sin más armas que las palabras”, quizás porque de las cosas sólo

⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

quedan sus nombres, como un canto que se lleva en la boca, suplantando los temores noctívagos, las alegrías evanescentes. Son las palabras como un remanso funesto, el acto prestidigitador donde desaparecen, a pesar del recuerdo, los recuerdos-beso, los recuerdos-boca, rostro y nombre. Tal es el simulacro paradójico de la creación: un cuarto, la ciudad, el sueño, las reminiscencias, y el verbo: la concreción escrita donde desemboca la rueda nocturna donde el Hacedor se fatiga y descansa.

Un día, igual que el jefe de esta tribu, partimos hacia una batalla urgente, apurados por emociones, y luchamos contra todos los bandos, sólo para perder el alma. Sin embargo, del otro lado de la derrota, traspuesto el umbral de nuestros apremios, seguía esperando el primer estado de cosas. Después de guerrear contra nuestros demonios, retornamos al fin como unos “triunfadores sin alma”. Ésta es la dialéctica que instiga al espíritu, es el viaje del héroe, que necesita conquistar la felicidad para vencer a su propio ser vulnerable. Es nuestro ser trágico que terminará por lamentar, muy probablemente, lo inútil de la vida, para que así la felicidad conquistada alcance su verdadera plenitud y monotonía. Tal es la actitud metafísica que configura todos nuestros deseos.

un viernes y otro
 en este tiempo de cometas
 más otras noches luminosas
 en Balún Canán y San Cristóbal
 su pasión de carrizo-carcajada
 se irguió sobre mi vientre y sus jazmines

Cada individuo, cada rostro humano es un breve ensueño de la eterna voluntad de vivir. Y a veces es preciso engañar incluso a la muerte, como lo intentó Sísifo. La vida afianza su carácter tragicómico porque, a pesar que desde su perspectiva reconocemos lo inútil que resultan muchos de nuestros afanes, continuamos jugando a ser dignos, por más que el destino no nos tenga reservado un momento de descanso. Y es que la estupidez humana es tal, que persigue como fin la opinión de los demás; sin embargo, el hombre está abandonado a sus propios recursos, no tiene dioses para salvarlo. El dolor, dice Schopenhauer, es todo aquello que estorba nuestras aspiraciones y que vuelve imposible el descanso final en esta vida tal y como es vivida, además de que revela al presente como el momento en que se derrocha la existencia, como el instante íntimo y enajenante en el que todo individuo muere un poco y evita la muerte definitiva, que habrá de llegar. Los sueños de Sísifo son los sueños de la actividad inútil, la piedra de sol que tiene que ascender hasta la cima de la

colina, de la bóveda celeste, para irremediablemente volver a caer. Y no obstante, suponemos que hay "razones que sólo nosotros entendemos".

Animus y anima. Tras deambular por el opio dulce de nuestros razonamientos, descubrimos que todos llevamos por dentro un sur, la necesidad de retornar a la Ítaca de nuestra felicidad. No obstante, siempre habrá algo de espera, algo por descubrirse, aunque sólo sea el vacío dulce de una palabra "nueva". Ésta es otra manera de escribir sobre *las cosas*... Pero algo nos ha faltado: hablar de la dialéctica de los amores perfectos. Tal vez un día, cuando la voluntad haya recuperado su semblante...

ha sido un viaje rutilante
cortejado por lunas
rojas, blancas
un periplo de caricias como sutras
y zumbidos de libélulas nocturnas

mujer de magia y viento
canta
canta y baila
en ese mar apacible
donde flotan alas de sargazos

Estrategias marginales de poder frente a la institución y la transnacional.

En torno a la convicción de insignificancia en

Más pequeños que el Guggenheim de Alejandro Ricaño

ANTONIO MARQUET | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Galardonada con el Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido 2008, *Más pequeños que el Guggenheim* de Alejandro Ricaño (Xalapa, 1983) plantea el problema del poder y de la escritura de una narrativa de lo gris, del fracaso, de la vida como ausencia de horizontes, del sujeto que vive en la era de las transnacionales como Walmart y Oxxo y bajo un régimen panista.

Abstract

Awarded with the 2008 Emilio Carballido-Drama National Price, *Smaller than The Guggenheim* by Alejandro Ricaño (Xalapa, 1983) creates a narrative of failure, living in the times of transnationals such as Walmart and Oxxo, under a conservative administration, without horizons of hope.

Palabras clave: clóset, teatro mexicano contemporáneo, Ricaño, humor, fracaso, cultura LGBTTTI.

Keywords: closet, Contemporary Mexican Theater, Ricaño, Humor, failure, LGBTTTI theater.

Para citar este artículo: Marquet, Antonio, "Estrategias marginales de poder frente a la institución y la trasnacional. En torno a la convicción de insignificancia en *Más pequeños que el Guggenheim* de Alejandro Ricaño", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 187-210.

GORKA:—¿Tú estás donde imaginaste?

SUNDAY:—Nadie está donde imaginó.

GORKA:—Algunos sí.

SUNDAY:—Pues no pertenecemos a ese grupo. Pertenecemos a los que se dan en la madre cuando echan un vistazo atrás.¹

Alejandro Ricaño, *Más pequeños que el Guggenheim*.

El Guggenheim como parámetro: después de la primera representación

En septiembre de 2011 vi *Más pequeños que el Guggenheim* por primera vez en el Centro Cultural del Bosque.² El teatro se llenó y durante la representación,

¹ De entrada, los personajes se colocan en el terreno de lo imaginario. Su planeación, sus parámetros, anclados en su majestad del yo, es decir en la fantasía, chocarán con los caminos cerrados de la expresión artística institucionalizada y la realidad del trabajo en una empresa trasnacional.

² Fue el Dr. Armando Partida, maestro y amigo entrañable quien me invitó. Seguro de que me gustaría, quería saber qué pensaba de esta pieza que él ya había visto. Las reflexiones que siguen tuvieron como origen un diálogo con el Dr. Partida, quien es el primer destinatario de este texto. Posteriormente asistí tres veces con mis jóvenes alumnos de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco al Teatro Benito Juárez (del 27 al 29 de septiembre de 2012): me impresionó el arrobamiento con que miraban la representación: algunos asistían al teatro por vez primera (en su vida habían estado en una representación); otros fueron más de una vez a ver la obra, llevaron a familiares, amigos, novia/o... También ellos son destinatarios de estas reflexiones. Finalmente fue la prueba de la ponencia para un congreso de teatro en la Universidad Iberoamericana: más que una explicación, el presente texto busca formalizar algunas líneas de esta obra organizándolas en torno a la convicción de fracaso y la experiencia del clóset, más allá de la risa. No la descarto, sabedor que ésta promueve la emergencia de tendencias, sexuales y agresivas, según Freud, al mismo tiempo que las envuelve en una aparente inanidad.

los jóvenes rieron de todo a mandíbula batiente. Aunque yo pienso que la obra no es para reírse, sin embargo, las carcajadas estallaban a cada momento.³ Por un lado, me fascinó la capacidad de provocar risa. Por el otro, me llamó la atención esa risa que parece gratuita: ¿salieron con la consigna de divertirse y lo hacen, cueste lo que cueste? Ciertamente no: la risa se produce en el desfilar de lo permitido y lo prohibido; de la trasgresión y el exhibicionismo narcisista (*El chiste y su relación con lo inconsciente*).

La obra es más bien siniestra: habla de la dificultad de construirse un relato propio para el autor y el director que están en un entredós: tienen 37 años, ya no son considerados en las convocatorias para jóvenes creadores, siendo la edad límite de 35 años, ni tienen una trayectoria que les permita aspirar a otro tipo de apoyo institucional.⁴ Así es que optaron por trasladar sus fracasos al escenario. La obra se va escribiendo conforme van actuando; no tiene un final cerrado. La puesta en escena de “Los Insignificantes” les permite sacar (involuntariamente) sus secretos: ser homosexual, la dependencia que tienen, una tentativa de suicidio, la manera en que consiguen dinero para montar la obra (el autorrobo del vocho), la imposibilidad de un actor albino para encontrar un papel en una pieza teatral, el trabajo gris en una tienda Walmart que espera a un estudiante de letras. La obra despliega una serie de fracasos, callejones sin salida, bloqueos: eso es lo que produce tanta risa. No los fracasos, sino decirlos en el escenario; o más bien cómo los personajes son dichos por esos fracasos en el escenario. ¡Qué alivio poder hablar (o que alguien lo haga) de lo que no se puede decir en un mundo dominado por la lógica del *winner*!

En efecto, en *Más pequeños que el Guggenheim*, no hay nada glorioso (exitoso) que narrar en las coordenadas de una ideología de triunfadores. Por ello, se pasa a trasladar la intrascendencia, la mediocridad, la falta de horizontes a la escena y que sea el escenario (es decir, el espacio investido por la mirada del otro), lo que funcione como un contenedor de la enorme angustia que provoca la escasez, el estar fuera de, el no tener nada al alcance. Su hacer equivale a nada dentro de una narrativa del éxito. Nada para una narrativa carrierista.⁵ No es la nada existencialista que se producía para cuestionar y hacer

³ Oscar Ramírez Maldonado afirma que “[...] este montaje es tremendamente divertido [...]”. En “Más pequeños que el Guggenheim, una comedia necesaria”.

⁴ Hay que señalar esta extraña forma de colocar el imperativo burocrático como modelador de la subjetividad.

⁵ Con narrativa carrierista me refiero a una sucesión de actos profesionales que puedan ponerse en valor en un currículum. A convertir las líneas del currículo en el meollo organizador de la vida.

tabla rasa del sistema de valores⁶. Por el contrario, la clave la da el título, hay un Guggenheim, que funciona como parámetro para medir: es decir lo institucional, lo simbólicamente reconocido, lo consagrado, el landmark emblemático de la ciudad de Bilbao, que descoloca a quien aspira a una carrera en las artes.⁷ El personaje frente a eso se define como más pequeño, como menor, como insignificante, al punto de que la versión en el teatro comercial de la pieza que ellos escenifican se llama *Los insignificantes*.⁸ Significativamente, Gorka y Sunday no tienen acceso al edificio ni al universo que significa el Museo. Pensando en estos términos posmodernos, vivirá como *más pequeño*; nada le sale. Sunday describe el Guggenheim en los siguientes términos:

SUNDAY: –Esa madre. Un armatoste torcido con placas de titanio y no sé qué chingaderas. Veías tu reflejo en esa madre y te acentuaba el tercer mundo, ¿verdad, Gor? (27).

A pesar de todo, se las ingenia para salir a escena y consigue montar la pieza en otras coordenadas que nada tienen que ver con lo consagrado institucionalmente. No es el Nini que *ni* estudia *ni* trabaja. Nuestros personajes sí trabajan; dos estudiaron, pero de nada les sirve: el cargo de Gorka genera una línea en un curriculum de diez años como empleado en el Walmart; conduce un vocho viejo; lo abrumba un profundo sentimiento de fracaso (al que se aferra emblematizándolo), y no le *quedaría* sino aferrarse a una juventud más que marchita (todo un sistema de convicciones que los revelan).

⁶ Jean Paul Sartre afirma en *El existencialismo es un humanismo* (1946); “El hombre tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por ser nada. Solo lo será después, y será tal como él se haya hecho. Así pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no solo es tal como él se concibe sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Este es el primer principio del existencialismo.” (4) [Los números entre paréntesis corresponden a las páginas]

⁷ Mi opinión es contraria a la de Roberto Marmolejo quien afirma que “*Más pequeños que el Guggenheim* funciona porque la suma de sus partes es más grande que el Guggenheim: la originalidad de la propuesta, la eficacia de su equipo creativo y la irresistible historia de perdedores”. No es cuestión de tamaño, sino de exclusión. Roberto Marmolejo, “*Más pequeños que el Guggenheim*”.

⁸ La obra fue presentada en la Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia en Querétaro, en 2008. Desde ese momento hasta la actualidad no ha dejado de cosechar éxitos. En este año, estuvo de gira en España durante febrero y marzo de 2013, la obra también hizo temporada en el Teatro Helénico del 14 de mayo al 30 de julio de 2013. En Mayo de 2012, la obra tuvo una corta temporada en el Teatro 11 de Julio. Se presentaba los martes.

El escenario y Sunday

Más pequeños que el Guggenheim relata el proceso de escritura, y la puesta en escena de *Los insignificantes*. La obra a la que el espectador asiste es la bitácora de ambas: se trata de todo el proceso teatral, desde los estudios teatrales de dos de los miembros de la compañía, la integración de la compañía, la escritura del guion y los descalabros de la puesta en escena. Lo teatralizable es la vida complicada, fallida, gris, sin perspectivas de los integrantes: Sunday (cuyo nombre completo es Domingo Auxilio Martínez); Gorka, Jamblet (Sánchez) y Al(bino). Paralelamente, la puesta en escena también es fallida, complicada, lenta. La escritura es particularmente morosa; es un parto prolongado y doloroso que provoca risa.

El tema común que une los espacios de lo biográfico, la escritura y la puesta en escena, es la dificultad para vivir. Tal dificultad se ve reflejada inmediatamente en los otros ámbitos: no sólo es la vida cotidiana, sino en la dificultad para imaginar un argumento, el problema para escribir, así como los tropiezos para representar. A quienes tocará representar eso que siendo eminentemente biográfico es difícil de asumir como tal, será un actor con bajo IQ; otro sin pigmentación en la piel; un director iracundo, un dramaturgo sin imaginación, vigor ni decisión. Las carencias, las anomalías, las insuficiencias, las rarezas se acumulan al tiempo que se acentúan en esta obra de Ricaño. Gorka señala que: “Tenemos un albino con miopía como asistente y un actor sin certificado de primaria. Tú eres un marica deprimido y yo no tengo la más remota idea de cómo terminar la obra” (35).

Esa triple serie de dificultades impone la incapacidad del sujeto como corolario. Muy pronto el dramaturgo y el director perderán la posibilidad de ser financiados, de estar dentro de los horizontes de los apoyos, de los concursos. Habría llegado al momento de madurez en que deben producir sin tener no sólo la capacidad, sino la claridad mental para hacerlo. Descartada la posibilidad de madurar, la compañía de actores ha llegado al vacío. Cronológicamente dejaron de ser jóvenes (según límites impuestos burocráticamente⁹), pero no por ello entran en la madurez. De hecho, en su vida no hay puentes entre la juventud y la edad madura. Se deja de ser joven y el hecho no implica otra cosa que una pérdida en el contexto de la herida narcisista. En el contexto de desmoronamiento de los personajes, no hay crecimiento o evolución que los conduzca de una a otra edad, por el sólo paso del tiempo, a través de la

⁹ “SUNDAY: –Burocráticamente 35 años es jóvenes.” (La edición de *Más pequeños que el Guggenheim* del Celcit, <<http://www.celcit.org.ar>>, p. 6)

acumulación de experiencias vividas (de hecho, en sus perspectivas vitales, no hay nada que sea acumulable, excepto el peso del fardo que hay que cargar). Las dos obras y la temporalidad se organizan en torno a este vacío: la primera aferrándose a la juventud con trampas; la segunda poniendo en perspectiva las consecuencias de la juventud perdida.

Sunday es el director de la compañía porque sabe explotar a los demás, porque le gusta manipular a los demás (dirección de actores y manipulación, en este contexto son sinónimos). Se caracteriza por su violencia explosiva que va desde disparar a un actor porque éste ha cometido un error imperceptible, hasta la injuria que sistemáticamente utiliza en sus intercambios verbales y por el ocultamiento de su sexualidad. Ni su amigo y colega más antiguo y cercano¹⁰ sabe de su homosexualidad, misma que Sunday vive de manera vergonzante, culposa, aislada, limitada, condenada a aventuras anónimas:

GORKA: —¿Desde siempre?

SUNDAY: —Sí. O sea, no nací puto. Pero desde que recuerdo.

GORKA: —¿Ocasionalmente de la colita?

SUNDAY: —Ocasionalmente, días feriados, casos de emergencia. ¿Cómo crees que te saqué del hospital de Bilbao? Es un hecho sin importancia. Tú eres diabético, yo puto. Cada cual con su enfermedad.¹¹ (16).

Sin embargo, manosea a todos los miembros de la compañía.¹² Para sobrevivir, Sunday ha debido desarrollar una doble cara (es director de su propia puesta en escena). Al sobrevenir la escisión en el sujeto, si Sunday es estruendoso; Domingo¹³, sigiloso; el primero es machista, el segundo homosexual. Sunday es exigente y desprecia al otro sistemáticamente sin ofrecer nada a cambio. En cambio, Domingo se ofrece corporalmente para salir de aprietos

¹⁰ De hecho, la amistad en *Más pequeños que el Guggenheim*, se entrelaza con dependencia, subordinación y un fuerte sado/masochismo.

¹¹ Por increíble que parezca, Sunday vive su orientación sexual como una enfermedad, en este caso, degenerativa. Por otro lado, en la obra se hace énfasis en la oralidad de Sunday más que a la analidad. También hay que subrayar el hecho de que, como afirma Sunday, nadie nace puto, es el supremacismo quien crea la categoría, quien produce el clóset. Frente a esto, Sunday se vuelve puto "ocasional": tal es su fantasía.

¹² Como el manoseo es entre varones heterosexuales, estas agresiones no se consideran acoso. Todos lo soportan estoicamente. Hacer una denuncia es impensable, restaría masculinidad al que lo hiciera.

¹³ Se recordará que el verdadero nombre del director, Sunday, es Domingo Auxilio Martínez. Para hacer evidente la escisión del personaje, me refiero a Sunday como la construcción que se hace desde la fantasía megalómana. Domingo en cambio es el ocultado, el abyecto.

(se prostituye, por ejemplo, para pagar el hospital en España). Sunday, en cambio, necesita tener bajo su férula a alguien. Por ello, contrata a una persona sin pigmentación y a quien no deslumbra por su inteligencia, para explotarlos, para utilizarlos como excusa, como pantalla, como argumento vital. Mientras el director y dramaturgo son los protagonistas de la obra, el albino es golpeado en secuencias absurdas, tal es el espacio al que se le integra.¹⁴ Sunday y Domingo solo coinciden en momentos de crisis: cuando hay que llevar a Gorka al hospital en España, el practicar sexo oral permitirá pagar la factura de los servicios médicos. Sin embargo, al ser detenido en un jardín por sostener prácticas sexuales en vía pública, Domingo queda al descubierto: “Agarramos a su amigo chupándosela a otro maricón en el parque. Mil trescientos. Son faltas a la moral en la vía pública” (15).

La nominación como exilio

El listado de los nombres de los personajes de *Más pequeños que el Guggenheim*, Jamblet, Gorka, Al, Sunday, revela un sistema nominal ajeno al castellano. El mismo título pone en relieve la comparación desventajosa frente a parámetros extranjerizantes, ya sea el nombre del museo de Bilbao o los propios nombres de los personajes, elegidos por los padres o inventados por los mismos personajes con la clara intención de apartamiento del sistema. Lo propio, sea nombre u horizonte cultural, es devaluado, inferiorizado¹⁵, rechazado. Gorka es Jorge en lengua vasca: seguramente la relación entre el padre que se llama Jorge y el hijo que es bautizado como con Gorka, apunta a una edición corregida del destino paterno en otro país ajeno a la desigualdad que priva en México.¹⁶ Ninguno de los personajes sabe nada del país vasco. Para ellos es un país tan enigmático, tan fuera de coordenadas conocidas, que no ha estado siquiera en los mundiales de fútbol. En este contexto, la fantasía aparece como elemento fundamental para corregir el propio destino, para dar salida a la falta de oportunidades en un país de inequidades. Ir al Guggenheim tiene que ver con la “puntada paterna”, con los sueños y las reivindicaciones paternas, en especial con impulsar al hijo hacia afuera (de un universo cultural, laboral,

¹⁴ Habría que detenerse en esta circunstancia paradójica para pensar la situación de Sunday/Domingo y su necesidad para tener un espacio de poder.

¹⁵ Me proponen cambiar “inferiorizar” por “minimizar”. Según el diccionario de la RAE, “minimizar” es “Reducir lo más posible el tamaño de algo o quitarle importancia.” En contraste con esto, inferior cobra sentido en una jerarquía. El verbo inferiorizar produce verbalmente la inferioridad en el otro.

¹⁶ El nombre Gorka termina en *a*, vocal que expresa el femenino de Jorge.

político, etc.), bautizándolo con un nombre extranjero. Si extranjerizar es una forma de glamourizar; también es una estrategia de hacer una crítica de un sistema en donde no es posible otra inscripción que la del anonimato. Ellos siempre estarán en el margen cultural, económico, político. La inclusión del Guggenheim en la aventura de Gorka, así como en el título de la pieza, que de hecho da sentido a los destinos de los miembros de la compañía de actores, está sobredeterminado.

El perfil de los personajes de *Más pequeños que el Guggenheim* es significativo. Sin perspectivas sociales, marginales, estigmatizados, con acentuadas dificultades para estructurar una narrativa propia. En el cuarteto hay un hombre que oculta su sexualidad, desempleados, un dramaturgo sin obra, actores sin experiencia, empleados de trasnacionales explotados, una serie de proyectos fallidos, un director teatral al que los actores le producen urticaria. Uno es suicida (Sunday); otro debe afrontar la separación, la orfandad (Al). Sin embargo, aunque el cúmulo de contrariedades pudiera resultar extraordinario: forma parte de lo cotidiano del México contemporáneo.

El director de la compañía de actores no profesionales y sin experiencia, se presenta como Sunday y revela su verdadero nombre (Domingo Auxilio Martínez) a cuenta gotas, *pero* lo “glamouriza” a través de su traducción al inglés. La estrategia resulta kitsch y significativa al igual que otra etimología tan arbitraria como importante para intentar persuadir a los desempleados, ansiosos por convertirse en actores, a financiar la puesta en escena.

GORKA: Pasen. (Pausa) Al, Jam, la palabra teatro significa... sacrificio. Viene del griego... tea, que significa sacri, y tro que significa ficio. Sacri-ficio. ¿Ven? Y hay una ley, milenaria –no lo digo yo, lo decían los griegos– que dicta categóricamente que el asistente y el tramoya, por esta ley milenaria, están obligados a poner todo el dinero del montaje. (18)

Elección que abre una serie de significaciones, Sunday se conduce en la escena y frente a sus compañeros, de la misma manera en que se hace nombrar. Sunday se internacionaliza, se vuelve sajón, y al hacerlo pone en relieve el incontrolable malestar del personaje con su nombre, con su cultura, con las tradiciones de sus padres. El semblante funciona un cierto lapso, pero luego, él mismo pone en evidencia sus estrategias tan banales y absurdas que revelan su incapacidad para actuar socialmente de otra manera.

Triunfar en el extranjero y posteriormente regresar en otro plan hubiera sido una buena opción, un buen desenlace, pero dadas las circunstancias de la compañía, es más fantástica que probable. Por el contrario, en el extranjero se

agudiza la miseria de los personajes. La aventura europea, sin pies ni cabeza, improvisada, absurda, carente de planeación, sólo sirve para quemar otra posibilidad, para destruir otro sueño, para cerrar otra puerta: ¿única perspectiva de los personajes?

Sunday es impaciente, imperativo, despectivo, injurioso, Sunday explota la diferencia (la falta, la anomalía) para burlarse de cada uno de los miembros de la compañía de actores que no son profesionales por su falta de formación y experiencia. Sin embargo, él mismo selecciona a los miembros de la compañía con ese perfil "deficiente". Necesita sus anomalías para poderlos manipular, controlar, estigmatizar, ofrecer un salario ridículo, hacerlos *Más pequeños que...* él, Sunday. Utiliza el escarnecimiento del otro como estrategia para sostener su poder. Irascible, ruidoso, inmisericorde, sabe poner el dedo en las llagas para explotarlos mejor, a fondo, incesantemente. A sus colaboradores los convierte en sirvientes, les encarga mandados, les niega el papel de actores que tanto anhelan. Los personajes llegan a la abyección:

SUNDAY: Ve a comprar el diario. Hoy salen los resultados de las becas.

GORKA: También tráete unos cigarros, Al, y por ahí échale un grito al tramoya. (11)

SUNDAY: —Pon atención deslactosado, no apareces hasta la segunda escena, así tendrás tiempo de cobrar las entradas y subir a poner las luces. Luego en la escena seis tienes otra salida, activas el mecanismo de la motocicleta y regresas en la escena ocho. Acuérdate, escena seis y escena ocho. (25)

Personajes o el poder en el margen

Más allá del nivel anecdótico, en *Más pequeños que el Guggenheim* el espectador observa en primer plano la construcción y ejercicio del poder en el margen. Quien organiza el dispositivo de poder, Sunday, es el personaje menos creativo, original, solidario, propositivo, activo. Iracundo, es capaz incluso de disparar contra quien cometa algún error, apenas perceptible para el público:

GORKA: Durante su examen final de dirección, un actor de Sunday olvidó el trazo. Nadie lo notó. A Sunday en cambio le pareció que había arruinado su examen. Desde la cabina, con una pistola que jamás supimos de dónde sacó, le dio un balazo en un testículo. Así, a treinta metros, apuntándole a la cabeza, le perforó un huevo de lado a lado. Pasó tres años en la cárcel. Desde entonces odia a los actores. (7-8)

Entre las cualidades de Sunday, se encuentra su habilidad para cebarse en las características definitorias del sujeto para sacar provecho de ellas y escarner. Detecta con celeridad el defecto, la falla ridiculizable, y no se detiene para exhibir su falta de solidaridad. Domingo-Sunday transformará la ausencia de pigmento inmediatamente en nombre: Al(bino). Confluyen en el escenario la estigmatización y la falta incómoda. Lo que para unos es insoportable y terrible; para el otro, es una veta explotable.

Por otro lado, Sunday se destaca por el modo como se apodera de la referencia al pene como medio seguro de crear poder, insultar y de ocultarse. Sunday sólo tiene una palabra en la boca: "verga" con la que descalifica¹⁷ todo y a todos los demás. Mientras se reserva el uso del término "verga" para sí, al otro lo apostrofa con la expresión "el culo de su madre". Sobre la obsesiva evocación fálica, Sunday/Domingo construye un machismo elemental, agresivo, impositivo, violento, lesivo, pernicioso. Esta sexualización, profusa e intensa de las relaciones se complementa con la ocultación de su homosexualidad. La suya es ante todo una sexualidad verbal, cuyos placeres orgásmicos se multiplican en la estigmatización del otro y la cacolalia.

Sunday ejecuta un trato violento y sádico que es soportado paciente y ma-soquistamente por los miembros de la compañía. Se trata de un sistema que no es denunciado en ningún momento; se le padece como un hecho más, como parte de la normalidad del trato entre varones fuerte, violento y verbalmente sexualizado. Pareciera que Ricaño propone que la homosocialidad exigiría este trato fuerte donde los hombres (los "más pequeños que...") sólo podrían estar juntos a condición de que no haya asomo alguno de respeto, de suavidad, de afecto en las relaciones interpersonales. Para quien es el promotor

¹⁷ En un recorrido por la obra, el lector puede encontrar: "GORKA: Valió rotundamente verga, me explicó. El café y todo. Lo único que necesito es un techo que resista" (3); "SUNDAY: Que a la primera que la cagues le llegas a la verga" (11); "SUNDAY: ¡La verga, Dios nos libre!" (22); "SUNDAY: ¡Sácate a la verga puto!" (25); Buscando la insulina para Gorka: "SUNDAY: ¡Put a verga, puta verga!" (29); "si se muere te la voy a meter doblada", dice en el hospital para que atiendan con rapidez a su amigo Gorka (29); "SUNDAY:— Llégale a la verga y te metes al ruso por el culo y dónde me vengas con más mamadas acabas de maquillista de Al, ¿me entendiste?" (30); "SUNDAY: Puta verga..." (32); cuando los actores no tienen a quien invitar a la representación, señala "SUNDAY: —¿Nadie tiene a quién invitar? (Silencio) Valen verga" (40); "Y luego... bueno, pues nos regresamos porque valimos verga, y acá también valimos verga pero... (Silencio) Esto ya también valió verga, que es a donde se van a ir porque ya acabó esto..." (44); "SUNDAY: Me vale pito lo que escribas. Me vale pito si terminas la obra. Me vale pito si escribes cualquier cosa" (47); como último mensaje Sunday escribe: "GORKA: —Miré la pared del fondo y vi que había escrito con sangre 'a la vega', así sin erre, por descuido" (51); "SUNDAY: —Entonces ya valimos verga. No nos queda nada" (53).

del grupo, es necesario mantenerse el poder sobajando al otro y ocultando su sexualidad.

Cualquier muestra de afecto se convierte en su contrario: la palabra cariñosa se transforma en injuria, que quizá sea tolerable porque se refiere a una intensidad afectiva en clave negativa. Algunos de los logros se ven opacados como los de una carrera frustrada, la falta de medios y recursos aunque no aplacan las ambiciones, ni desvían a los cuatro de sus propósitos teatrales.

La opacidad de los personajes no proviene de que no tengan carácter o falta de atrevimiento. Todos lo tienen, todos están dispuestos a cualquier cosa, pero sólo a través de los expedientes más sorprendentes como la copia, la piratería, la falsificación. Desprovistos de otro temple, se deciden por abrazar el cinismo y la corrupción que en el escenario tiene dos vías: Walmart o la falsificación. El cuarteto opta por la falsificación. Sin embargo, la ruta del cinismo elegida desemboca en el fracaso y a lo máximo que llegan por esa ruta es a la propia caricaturización. Se deciden entonces por una gira a Europa que también fracasa. ¿Cómo iba a tener éxito? Sunday elige entonces poner un café-teatro: sin embargo, tras seis meses, el negocio debe cerrar. Finalmente, Sunday "escoge" el suicidio: también falla. No hay salida. No hay manera de romper con la cadena de fracasos. Suicidio que alerta al espectador pues lo importante es llamar la atención, no cometer suicidio. Lo importante entonces no es la serie de reiterados fracasos sino llamar la atención sobre la desesperación en la que se encuentra la compañía.

Dos miembros de la compañía, Jamblet y Al, se ponen bajo la tutela de alguien que explora espontánea e intensivamente la trampa, la traza, estar fuera de la ley. De tal modo que en la compañía teatral se produce el matrimonio perfecto entre la crueldad y la explotación; la puntería descalificadora de Sunday y los tres blancos pasivos, Jamblet, Al y Gorka. Se trata de un grupo en que hay un listo y una triada de crédulos: un dirigente autoritario, despótico y un tercio de docilidades. Ellos harían cualquier cosa, excepto poner manos a la obra de manera decidida, disciplinada, estratégica. Sunday/Domingo no lo hace porque es estéril; los tres restantes porque esperan instrucciones, mejor si son estentóreas. Estas órdenes los confrontan con esa su convicción de inutilidad tan acendrada que tienen, dejándose "guiar" (explotar, exigir, gritar, humillar...) de manera abusiva e indigna, mientras el oportunista aplica la descalificación sin escrúpulos ni piedad.

Un ejemplo de la manera de proceder del director es el llenado de una solicitud para entrar a un concurso. Sunday/Domingo presume haber conseguido 100,000 pesos para la puesta en escena de una obra que aún no tiene desenlace ni título. En realidad, se trata de la convocatoria a una beca que

no se la otorgan por modificar fraudulentamente un expediente y por tanto hacer fracasar el proyecto. Gorka y Sunday traen al escenario un extranjerismo compulsivo. Hay que salir del código nativo a como dé lugar. Apartarse por lo menos nominalmente. Que al menos el nombre enganche con el exterior, dado que en el interior no hay horizontes ni esperanzas. Solo que en el extranjero, Sunday seguirá siendo el mismo parásito y Gorka el mismo perdedor: un dramaturgo que solo consigue trabajar en una sección de libros de una tienda trasnacional; luchando contra la dificultad de poner en palabra una trama; incapaz de imaginar otra cosa que no sea del orden del solipsismo, del orden del reflejo en el espejo. Ni siquiera puede imaginar un desenlace diferente para sí mismo, para variar su destino. El escenario no es otra cosa que la trasposición de sus fracasos, de sus duelos, de sus trampas, de sus sorpresas y de su incapacidad de asumirlo narrativamente.

No hay nada que salga de acuerdo a las expectativas de Sunday y Gorka: sus destinos remiten a un sujeto que vive permanentemente por debajo de sus expectativas, de sus fantasías, de sus planes, de sus acciones. A un sujeto que vaga en la mediocridad, el engaño, el fraude, sin corresponder al perfil de artistas que pudieran beneficiarse de una subvención: en esto consiste en gran parte, la pequeñez a la que alude el título.

La risa y el currículo del nuevo nini

Ante la tupida serie de golpes nunca respondidos; ante tan pobres merecimientos de los personajes, la risa estalla una y otra vez en la sala. Como lo señale al principio, el público ríe como si se tratara de una comedia y lo es: negra y siniestra.

[...] aclara Ricaño, el propósito de la obra no es hacer reír. Hay obras que hacen reír mucho y se quedan en eso, acá hacemos reír para desarmar al público, para contarles una historia dolorosa, sensible, cuyo objetivo es conmover.¹⁸

La obra no ha seleccionado el melodramatismo, causar la conmiseración del público, sino la risa ante el cúmulo de inequidades y de fracasos. Se trata de reír-

¹⁸ Cf. Roberto Perea, “‘*Más pequeños que el Guggenheim*’”. En *Proceso* (21 de mayo de 2013). <<http://www.proceso.com.mx/?p=342649>> [11-07-2013].

se en lugar de quejarse o de causar lástima. En *Más pequeños que el Guggenheim*, la risa se desencadena ante las múltiples llagas de un ser ulcerado.¹⁹

El grupo se organiza con individuos aislados. A pesar de que se unen en un proyecto teatral en el que pasan juntos todo el tiempo, están solos: “Nadie creía en nadie, o siquiera en algo. Estábamos ahí sencillamente por no tener otro lugar en donde estar” (35). No hay una integración verdadera, profunda. Cada uno aparece solo frente a la injuria del capataz, quien también se oculta.

En medio de la falta de oportunidades de los personajes, del fracaso reiterado, se construye el sentido de la vida, el ritmo de las dos piezas dramáticas que se escriben: una de manera morosa; la otra de manera más ágil e inmediata. Una narra la ida a Europa; la segunda, lo que ha sucedido desde su regreso. La primera aborda la vida gris y la ausencia de expectativas; la segunda, el fracaso de las salidas apenas entrevistas e inmediatamente clausuradas.

Más pequeños que el Guggenheim plantea que hay otra manera de ser nini. La primera es la de aquellos que no trabajan ni estudian, como todos lo sabemos. La segunda manera de ser nini es aquella de quienes habiendo estudiado y trabajado no avanzan en nada. Aunque los personajes de la obra pertenecen al grupo de “afortunados” que tiene “trabajo”, ha transcurrido una década, pasará otra más, y ellos seguramente seguirán en la misma monotonía, repetirán los mismos gestos, pero estarán quebrantados, anulados. Han sido devastados subjetivamente por un trabajo cosificante. Diez años de colocar botellas de shampoo en los exhibidores llevan a la ruina interior. Esto es lo que hace que el público ría frente a Gorka: su resignación estúpida, que él excusa porque los shampoos se encuentran al lado del departamento de libros. ¿Haría que justificarse por aceptar ese trabajo cuando no hay otra opción? ¿Tiene Gorka alguna “culpa”? Gorka y Sunday han estudiado en la universidad, pero después de concluir una carrera humanista, su perspectiva concreta es trabajar en un puesto que no asegura nada, que no aporta ninguna clase de beneficios.

“Ser más pequeño que...” ciertamente significa vivir con la transnacional que paga salarios mínimos y quedarse sin aliento para seguir adelante. Significa estar suspendido, sin desenlace, carecer de materia prima para construirse una narrativa. Ante las condiciones de vida ofrecidas por el trabajo en la transnacional, el sistema de significación se erosiona: definida burocráticamente, la

¹⁹ He analizado estos mecanismos de la risa y su contexto axiológico en *El coloquio de las perras* (UAM, Azc, 2011). Las estrategias del paria consisten en apoderarse del código de poder para utilizarlo contra el otro al que se le feminiza, se le echa en cara su pobreza y cuya indianeidad se fustiga. Todo se hace con decisión y rapidez. La risa se desencadena en los escenarios de las Hermanas Vampiro en un contexto sadomasoquista.

juventud queda circunscrita hasta los 35 años. Ante tal inconveniente recurren a falsificadores que conocen, Nico, para "ajustar" el acta del registro civil. La experiencia de vida de los personajes no los vuelve maduros, o candidatos a la madurez: las vivencias son de tal naturaleza que no se construye nada con ellas en el registro de las edades de la vida. Ninguno de los personajes intenta siquiera cambiar esa realidad. Lo aceptan por los "beneficios" que trae operar en un sistema ciertamente esclerosado, pero conocido, modificable según las conveniencias, explotable.

"Ser más pequeño que..." significa —como ya se señaló— la ausencia de puente entre juventud y madurez. Explotados, sometidos a gestos repetitivos, no hay transición maduración o evolución, sino desgaste. De la mocedad se pasa al deterioro, al ajamiento. Son como piezas de una máquina: una vez usadas, son chatarra, no se convierten en antigüedades.

La materia prima vital de *Más pequeños que el Guggenheim* es lo siniestro de la vida posmoderna: suicidio, aborto, orfandad, cáncer, muerte, desfallecimiento, soledad... A esta lista se suma la discriminación, desempleo, fracaso, grisura, opacidad, mediocridad. Quien tiene menor IQ, Jamblet, afirma: "es tiempo de hacer algo con tu vida" (p. 8). El sólo hecho de haber colocado esa frase en los labios del personaje menos inteligente, resulta a la vez deplorable y elocuente.

Es difícil imaginar que alguien no conozca el Museo Guggenheim de Bilbao, construido por Frank Gehry cuya impactante estampa, brillo eneguedador, irregular imponencia, ingrávada osadía, originalidad, se destaca en el horizonte. Ignorarlo, pone en relieve la exclusión de dos "jóvenes" que se prepararon para artistas (actores, directores, dramaturgos...) que nunca accedieron a ninguna clase de reconocimiento porque sus estrategias consistían en copiar y pegar; en la trampa burda e improvisada. Quizá porque se lanzaron a una aventura sin pensar que es imprescindible tener una obra terminada. Quizá porque solo pretendían romper sus enajenantes horizontes. Quizá porque son aplastados por la devastación llamada trasnacional. Quizá porque las lamentables condiciones de trabajo (ahora aún más lamentables por voluntad de un país conservador que se aferra indigna y arrodilladamente a sus amos), no permiten otra opción sino la postración en la inopia, económica y la entrega al fracaso reiterado como zancadilla personal. Los personajes que se asoman en *Más pequeños que el Guggenheim* se encuentran entre el cataclismo llamado trasnacional y la imponencia de una arquitectura faraónica, aplastante, arrogante, megalómana, protagonica, hecha para ser vista, no para ser un espacio para que se vean obras artísticas; están entre la institución del arte inaccesible para quienes

se encuentran en la periferia de un país a su vez periférico y se topan con la desmesura de un museo cuya tarifa de entrada no pueden siquiera pagar.²⁰

Gorka y Sunday se contentan –o no pueden obtener otra cosa– que una foto mal encuadrada antes de regresar a México. Tal es el resto concreto que queda de esa experiencia descabellada en donde pierden incluso su equipaje. Transitan por el “Primer Mundo”, que era su única esperanza, con las puertas cerradas, sin seguro de viaje, sin dinero suficiente para transportación, en tal indigencia que incluso un grupo tan marginal como los gitanos los ayudan (a cambio de su calzado). La pieza retrata la vida del colado en clave humorística, con un humor que en ocasiones se antoja facilón, bobo, cuando no majadero, sin duda agresivo, siempre indigno.

Por otro lado, el sueño entre ridículo y megalómano de los padres de Jamblet, produce carcajadas que se hacen más sonoras por el contraste entre el prestigioso personaje shakesperiano y la ignorancia de padres extraviados en coordenadas culturales; entre el personaje dubitativo y el actor sin experiencia, de limitado IQ. Todo sucede entre estos extremos que plantean la inadecuación del sujeto para un mundo en el que está descolocado sin la menor probabilidad de cambio. El personaje “más pequeño que...” es ridículo, pobre, gris, sin esperanza, sin trayectoria, habituado al fracaso del que se ha vuelto adicto. Es un sujeto que no tiene nada para narrar, nada acumulable en un currículum. No cuenta sino con el fracaso.

Tales son los retos de la condición humana que se enfrenta a la desmesura institucional, económica, empresarial, y su soledad, su carencia de recursos, su penuria. En estas condiciones resulta ridículo incluso soñar; da risa rehusarse a una pasiva resignación. El público se ríe de Sunday, Gorka, Al y Jamblet... Sin embargo, estos personajes representan las luchas y anhelos de no pocos en la actualidad... y sus fracasos.

Hay una manera de encontrar una cierta inscripción en otro espacio que no sea dentro de esas fortalezas tan poderosas como inaccesibles, como el Museo Guggenheim de Bilbao cuyo emblematismo se ve acentuado en esta

²⁰ Muy sorprendente es la afirmación de Concepción Moreno: “Amar el fracaso como condición espiritual: todos somos, de forma y fondo, unos fracasados. Todos tenemos pequeños sueños que, como barco mal hecho, se parten en dos cuando chocan con la realidad. De eso trata para mí *Más pequeños del Guggenheim*, la, paradójicamente, exitosísima obra de teatro del dramaturgo Alejandro Ricaño”. Reitero que es la exclusión de los personajes de lo institucional, ya sea museo, ya sea apoyo, o trasnacional, lo que se juega, independientemente de los fracasos que coloca el problema en la subjetividad cuyo remedio sería individual. Concepción Moreno. “El éxito de todos los fracasos”. En *El Economista*, (20 Mayo de 2013). <<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/05/20/exito-todos-fracasos>> [11-07-2013].

obra: asumirse tal cual, en la grisura propia, en la serie de fracasos, con todos los duelos y frustraciones.

Por otro lado, es preciso señalar que el sujeto fallido (impotente, ridículo, objeto de risa) tiene como horizonte el Estado fallido y la bancarrota de las grandes narrativas tales como la democracia, el cambio, el progreso, la razón, la salvación, el trabajo, los estudios universitarios como capital simbólico, la solidaridad, la izquierda.²¹

Parecería que el único “asidero” del sujeto es una risa que se dispara en cada uno de sus gestos, de sus intentos, de sus búsquedas. Producir risa es una opción extrema pero eficaz, suicida pero digna, para no causar lástima. Se ha elegido hacer reír a propia costa para colocarse en el centro de la escena, poco importa ser objeto de burla si por lo menos a través de ella uno se vuelve objeto, objeto de algo, de cualquier cosa, para salir de la transparencia que significa la falta de éxito, de obra reconocida, de capital. A fin de cuentas, su resistencia puede ser ridícula, gandaya, corrupta, fallida, pero los cuatro personajes no tiraron la toalla en el ámbito del omnipresente *ninismo*. Aunque poco les adelanta la puesta en perspectiva del fracaso.

Más pequeños que el Guggenheim coloca en el centro del escenario al ser invisible, al que nadie dirige la mirada. Su transparencia solo es modulada en la falta, cuando intentan hacerse visibles al suicidarse. Quieren visibilidad, recibir la mirada en la piel sin pigmentación, o en la errata que tiene el mismo nombre que identifica, o la ridícula traducción de Domingo por Sunday. Hay que escapar al extranjero, al dominio anglosajón, al país vasco, conectarse con algo extranjero como solución al horror de la irrelevancia.

Un sujeto violentado

Si *Más pequeños que el Guggenheim* se puede leer como la instauración de una narrativa negativa, una narrativa con solo reveses, es fundamental señalar

²¹ No es mi interés entrar en la discusión de si México es o no un Estado fallido. Un politólogo tiene mayor autoridad para discutir el asunto que sonó con particular insistencia en los medios durante la presidencia de Felipe Calderón. Profesor de la Economía de la UNAM, Edmar Ariel Lezama escribió una reflexión sobre el Estado fallido en “¿Es México un Estado Fallido?” <<http://mx.ibtimes.com/articles/5724/20101006/mexico-economia-sociedad-estado.htm>> [14-07-2013]. Mauricio Merino apunta que: “El verdadero Estado fallido es, así, el Estado parcial e impotente. Como el que tenemos en México”. Esta cita proviene de una entrada muy interesante del Blog de Silva-Herzog Márquez que además ofrece bibliografía fundamental sobre el Estado fallido. <http://blogjesussilvaherzogm.typepad.com/el_blog_de_jess_silva_her/2009/02/qu%C3%A9-es-un-estado-fallido.html> [14-07-2013].

que ésta no se elabora por la convicción de sus protagonistas, no es derivada de una decisión, de una voluntad de hacerla, porque los personajes estén persuadidos de que la única manera de salir del callejón sin salida en el que se encuentran sea elaborarla. Sunday-Gorka-Al-Jamlet son arrastrados a exhibir su constante derrota en medio de carcajadas que explotan. En todo momento, los rebasan las circunstancias. Sus decisiones van más por actuar en otro sentido, aunque sea desesperado, pero actuar para obtener el éxito, gozar de una respetabilidad sin cuestionar el sistema axiológico que los ha producido. Es el fracaso de todo lo que emprenden (sin que lo que emprendieron hubiera tenido los más remotos visos de éxito), la imposibilidad radical de transitar por esa vía convencional, lo que arroja a ese cuarteto a otra narrativa. Esa narrativa fue hecha entre la espada y la pared y con el filo al cuello. Fue una narrativa que se les impuso por las circunstancias y no por convencimiento o por ser estrategia pensada. En todo momento son personajes rebasados, abrumados, exhibidos. Ellos estarían más del lado de lo cantinflesco, sólo que este registro se coloca en el desenlace exitoso que corresponde con un momento de crecimiento económico.

La escritura de la pieza es lenta porque no pueden imaginar un desenlace, ni bueno ni malo. Las cuentas no les salen, por el hecho de que no hay nada que sumar. Y es que el desenlace, exige un balance, realista o irrealista, derivado de los planteamientos iniciales. Exige que Sunday-Gorka-Al-Jamlet asuman la clausura de posibilidades. Por ello, el proyecto de la segunda obra con el que se cierra la trama, está en proceso de escritura. Se dice que abordará lo que les sucedió al retorno de la aventura europea... se hace necesario este expediente porque es preciso abrir; es insoportable quedar encerrado en la ausencia de oportunidades.

Sintomáticamente esta narrativa del fracaso constante apareció bajo la devastación conservadora del panismo donde prosperan los semblantes de democracia, religiosidad, prosperidad nacional. Sobresaturan los medios con publicidad a costa del bolsillo del contribuyente. Más que crearla, las severas condiciones le imponen al sujeto una narrativa del desastre.

Al verse imposibilitados de hacer tabla rasa, es preciso el expediente de la risa. Se ríe de lo que salió mal, del disfuncionamiento porque no lo puede aceptar como una condición estructural. Porque no puede pensarlo, porque no puede nada ante la negatividad, más que la risa. Risa de escarnio al otro, por supuesto. Risa que no construye sino que corroe: ¿es el haber optado por la risa lo que los mantiene en el fracaso, lo que asegura su fracaso?

El otro velado

En un momento en que el Estado practica como política el gaycidio (fuertemente respaldado por el supremachismo religioso, por un catolicismo que no puede conformarse con solo echar a la hoguera verbal a los diversos), ciertamente la gaydad no es una opción para Sunday/Domingo, es decir el plantear de manera política su apartamiento de la heterosexualidad, o poner en trama las estrategias de ocultamiento practicadas.²²

Estando en el clóset, Sunday/Domingo no es capaz de asumir en ningún ámbito su homosexualidad.

GORKA: –¿Eres puto?

SUNDAY: –Ocasionalmente de la colita.

GORKA: –O sea puto

SUNDAY: –Homosexual.

GORKA: –Puto, los eufemismos son para los discapacitados.

SUNDAY: –Soy un puto discapacitado. No logro amar a nadie. (Le gana el llanto. Lo contiene enseguida). (15-16)

Aparte de aventuras en el parque, Sunday/Domingo no hace nada a partir del deseo que lo constituye y margina. Se embarca en una obra que habla de lo anecdótico de ellos, no de su núcleo. Lo menos glamoroso se vuelve así una forma de ocultamiento de su diversidad sexual. Puede colocarse en lo antiheroico, pero al menos dentro de cierto semblante de heterosexismo. De esta forma, Sunday/Domingo se automargina, y hace suyas las estrategias heterosexistas más burdas y devastadoras del Estado gaycida (fallido y católico). Él se vuelve un feroz aliado del supremachismo que asfixia toda práctica de

²² Para nadie resulta una novedad el hecho de que el gobierno panista del ex-presidente Calderón interpuso un recurso de inconstitucionalidad a la reforma al código de matrimonio en el Distrito Federal, conocida como Ley Razú, votada el 21 de diciembre de 2009 (entró en vigor el 4 de marzo de 2010), al que se unieron otros estados panistas como Baja California, Jalisco, Guanajuato. El recurso fue declarado improcedente por la SCJN. Tampoco es un secreto que el estado panista se negó a reconocer el derecho de las parejas homosexuales a la seguridad pública, esto en contraste con los esfuerzos hechos por publicitar la cobertura universal del seguro popular. Desde esta perspectiva, todos tenían derecho a la seguridad social siempre y cuando fueran heterosexuales. A fin de cuentas, el seguro popular, no resultó sino una forma muy atractiva para practicar la corrupción comprando equipo oneroso que nunca se puso al servicio de los supuestos beneficiados: En este escándalo está envuelto desde el gobernador panista de Aguascalientes hasta el Gobernador de Tabasco, Granier Melo). También hay que recordar la negativa de Calderón a declarar el 17 de mayo como día de lucha contra la homofobia.

su deseo; se queda en la aventura en lugares públicos. Esta misma posición ante su sexualidad, la repite de cierta forma en el ámbito teatral al detestar a los actores. En sus *Reflexiones sobre la cuestión homosexual*, Didier Eribon (2001) reflexiona sobre la paradoja que acompaña al gay al expresar su homosexualidad: si lo dice es perseguido por exhibicionista, por atentar contra el pudor; si no lo dice se vuelve despreciable por cobarde. La paradoja de la homosexualidad tal como la practica Sunday/Domingo es muy otra. En tanto que director, quiere poner en escena, se empeña en ese proyecto. Sin embargo, su energía corre en dirección del clóset. Irónicamente lo que pone en escena es su auto-outing.²³ Lo suyo tiene el dramatismo/lo cómico del acto fallido. Buscando ocultarse, se exhibe. De esta forma se convierte en un director que ha perdido la dirección. El sujeto se transforma en aliado de las fuerzas que operan contra él, que minan sus posibles metas.

No hay reivindicación de su posición, tampoco un despliegue de su problemática. Colocado en el centro del escenario, el sujeto es obligado a una confesión pública, a un desollamiento, más en la dinámica de un *strep-tease* forzoso, de una violación de su intimidad. El sujeto es constreñido a una capitulación lenta, cuando fantasea en el éxito teatral, en retornar famoso. Sus soluciones son más de varita mágica, transformadora, ajenas a las probabilidades. De antemano estaba planteado, asegurado, el fracaso de lo que nunca pudo constituirse como gira: fue más bien un deambular de un lado a otro en las peores condiciones. Por ser totalmente fantasioso, más que realista.

En la polaridad de *winner*s y *loser*s que forma los extremos dicotómicos de su pensamiento, no es que el cuarteto sea derrotado, sino que no hay un distanciamiento de este pensamiento reduccionista. Para perder hay que haber tenido, ellos no pueden tener, formar un capital simbólico en esas coordenadas expoliadoras de la subjetividad. Hacen todo, lo hacen a fondo para ser *winner*s, aunque sean *winner*s falsos, tramposos, fraudulentos, por un instante. Tampoco logran esto. La obra también puede concebirse como los constantes frentazos de la fantasía. Nada les sale, ni el suicidio, ni el café teatro. De hecho ni siquiera para soñar les alcanza.

Los demás miembros de la compañía se preguntan por su sexualidad (por qué no se dieron cuenta de la homosexualidad de Sunday/Domingo), sin la

²³ En primera instancia, *outing* significa *desclosetar* a un personaje famoso (supremachista) con un objetivo activista. En especial se exhiben las paradojas de quienes se permiten opiniones anti-homosexuales, estando en el armario. Cf. el artículo *outing* en *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica* de Alberto Mira (2002: 566-68). Sunday ha logrado con tanto éxito estar tan adentro del armario que si no fuera por haber sido detenido en un parque sin dinero, nunca se hubiera sabido.

posibilidad de construir una explicación. El sujeto puede preguntarse, divagar, pero no pensar, tomar una decisión (de tolerancia o intolerancia; de aceptación o de rechazo...) y actuar. El moroso recorrido por meandros mentales, les impide encontrar salidas.

El escenario muestra lo que pasa. Es como si fuera un capítulo más de *big brother*, en el que el sujeto objeto de la observación no puede ocultarse. El personaje no decide. Va a la deriva por una corriente que no pasa sino exteriormente por lo institucional, lejos de la obtención de un apoyo que sería el signo de pertenencia. El sujeto está fuera. Todo su círculo se traza fuera de la institución dramática, fuera del sistema actoral o de los teatros, o del sistema de la dramaturgia. Así, Sunday/Domingo está fuera: Fuera del círculo teatral, fuera del círculo de la diversidad sexual, fuera de los circuitos sociales que podrían reconocer su labor teatral. Eso se representa, el proceso de escritura se concluye más por presión que por responder a una concepción, preestablecida: parece como si entre decisión y acto no hay continuidad, ni puente que los una.

Contrario a los presupuestos de Eribon sobre la condición homosexual, Sunday/Domingo no es objeto de insulto: por el contrario, utiliza sistemáticamente la injuria, quizá como intento de congraciarse con un sistema que no lo escucha. Voluntariamente se convirtió en un hilacho. El colmo es que éste no sirve para trapear. Construye su semblante de heterosexualidad utilizando los recursos que se le aplicarían contra él mismo como homosexual para estigmatizarlo y marginalizarlo: de hecho Gorka le obliga a asumirse como puto, en lugar de homosexual, puesto que los eufemismos son de discapacitados: es elocuente que "homosexual" sea considerado como un eufemismo.

El semblante que construye Sunday exige que manipule a fondo las estrategias sexistas, que de hecho actúan contra sí mismo. Obviamente, al practicar esta opción, él mismo se lacera. Ha renunciado a su condición, por intolerable. Y al hacerlo pierde pie. No tiene sitio desde donde apalancar su futuro, de consolidar su condición de semblante en el presente. A pesar de sus gritos injuriosos, de su poder como director, Sunday/Domingo ha perdido la posibilidad de poner un pie de manera firme. Siendo todo un semblante, es preciso alimentar el sistema de ocultamiento y agresividad. No construye su diversidad. La oculta. Se construye dejando de lado lo que lo constituye. El ha dejado de lado su situación y las estrategias de empoderamiento. Se ha autocondenado a la deriva, a vivir una situación paradójica. Habiendo entrado en el laberinto, no trata de salir, sino de negar el mismo laberinto.

A lo largo de la obra, el semblante acentúa su carácter de pompa de jabón. Flota por un lapso, ha sido formada por un influjo que le fue proporcionado. Es impulsada por el viento. Pero la fragilidad y ese carácter terriblemente pasajero

no es atendido, ni siquiera asumido. Para entenderlo habría que preguntarse por la fenomenología del rechazo.

El propio narcisismo o solipsismo de Sunday le impide posar los ojos en el entorno. La política no existe; la sociedad, la historia, tampoco. Del grupo social, ha desaparecido lo biográfico. En todo caso, se escribe de algo biográfico que no se asume como propio. Los hechos son impuestos, se han articulado, pero no por voluntad. Sino por la necesidad imperativa de terminar la obra para representarla.

El sujeto es de manera fragmentaria, por breves lapsos, con una serie de recovecos para evadirse. Comandado por el *alibi* que se podría verbalizar de la siguiente manera: "fui y actué porque debía hacerlo"; no procede en el orden del deber, del dictado ético, sino para rescatar al colega para seguir la travesía. Sunday plantea que se actúa por conveniencia, no por empatía.

Sunday/Domingo es homosexual de clóset, esto lo lleva a actuar y a identificarse como heterosexual en clave heterosexista pronunciada. El sujeto se encuentra en contra de sí. El sujeto se despoja de un espacio para decirse. Pasa a hacer resonar la injuria antes de utilizar otros tonos de la palabra para decirse. ¿Considera que la retumbante sonoridad lo ocultaría? A la postre, los miembros de la compañía, la policía y los espectadores terminan por conocer su orientación, las estrategias para ocultarla y su agresividad machista como forma de travestir su orientación sexual. Pero no porque él se muestre voluntariamente.

La palabra no sirve para decir al que la profiere, sino para ocultar, esto es válido en especial para la injuria, como la practica Sunday. A pesar del carácter de ficción autobiográfica que hay en la pieza, no se trataría de una "autobiografía" por convicción y conciencia, o por necesidad interior. Los personajes hacen ficción autobiográfica desde lo socialmente condenado, a partir de haber sido descubiertos, no desde el valor civil, de la conciencia de sí. Esa dimensión autobiográfica se convierte de esta manera en ese resto al que uno ha sido forzado a convertirse. La relación intersubjetiva que se instaura es la de descubrir al otro en su abyección: tejido social del sojuzgamiento y la opresión.

Escritura, humor, responsabilidad: triada a manera de conclusión

El no saber en la escritura de *Más pequeños que el Guggenheim* aparece de manera reiterada. La situación del escritor no es fácil: en medio de su parálisis, Gorka se ve confrontado a la presión constante de la compañía, en especial de Sunday y Al. Cuando logra avanzar un poco en el libreto aparece otro obstáculo: así como es incapaz de establecer la diferencia que media entre lo biográfico

y la obra, Gorka se encuentra ante la imposibilidad de explicar. “Yo qué sé, Al, lo escribí anoche” (25), responde Gorka al actor albino después de afirmar que “tu intervención es fundamental”. Ello da origen a risas en la sala del teatro. No es para menos puesto que algo calificado de fundamental debería ser verbalizado. Se diría que forma parte de la idiotez del escritor y en general de los personajes, de su forma absurda de operar, decidir, reaccionar. Sin embargo, a pesar de que es un dramaturgo que no puede encontrar el desenlace, ni explicar sus opciones, Gorka avanza. Dejando de lado el cinismo (se podría decir que Gorka mete todo lo que encuentra a la mano; burla la ansiedad del actor, lo chorea, le da atole con el dedo), hay un imperativo inconsciente al que responde la obra, que es más fuerte que una explicación racional. La compañía de actores se enfrenta a un cúmulo de carencias (no poder actuar por ausencia de recursos, por falta de imaginación, por falta de ética, por falta de cohesión grupal, por imposibilidad de establecer un plan, por falta de preparación, por el cúmulo de fracasos que han tenido, por problemas familiares...) pero actúa de todas formas, a ciegas, en el caos, corrupta, cantinflescamente. Aunque no puede explicar el camino, lo toma de todas maneras, simplemente porque conoce el horror de permanecer en su situación. Quizá la caricatura y la risa permitan que la llaga purulenta supure, dan flujo necesario para desalojar al horror contenido. Lo perentorio de la situación es permanente. Seguramente ninguna de las decisiones tomadas sea la más racional o ejemplar: son medidas de urgencia que pintan el claro oscuro en el que se mueve la pieza.

La conclusión a la que llega el espectador es matizada; finalmente no es de ellos *toda* la responsabilidad sobre mejores condiciones laborales, la falta de horizontes de financiamiento y sobre los modos de operar de la transnacional. Pero sí hay responsabilidad grupal y personal sobre la negativa institucional a que se dé financiamiento a un proyecto elaborado al vapor con la técnica “arrastre y pegue”: no se puede operar bajo el dictado de una corrupción tan burda, cruda, flagrante. Sí hay responsabilidad en el establecimiento de un grupo en el que la violencia verbal preside los intercambios. Como también hay una responsabilidad personal sobre el ocultamiento de la sexualidad y la instauración de un régimen de simulación.

Más pequeños que el Guggenheim permite pensar al sujeto en los niveles social, grupal y personal en la construcción de una narrativa del fracaso.

Obras consultadas

- Eribon, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Freud, Sigmund, "El chiste y su relación con lo inconsciente", en *Obras completas*, trad. de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986, vol. VIII, 247 pp.
- Más pequeños que el Guggenheim*. Dirección de Alejandro Ricaño. Austin Morgan, Hamlet Ramírez, Miguel Corral y Adrián Vázquez. Las representaciones a las que asistí fueron en el Teatro Xavier Villaurrutia en el Centro Cultural del Bosque y en el Teatro Juárez. Como lo señalé en la nota dos, asistí al teatro Juárez el 27, 28 y 29 de septiembre de 2012 a la función de las 20:00 hrs.
- Más pequeños que el Guggenheim* (página de Facebook). <<https://www.facebook.com/pages/M%C3%A1s-peque%C3%B1os-que-el-guggenheim/132262391706>>.
- Marquet, Antonio, *El coloquio de las perras*, México, UAM, Azcapotzalco, 2010.
- Mira, Alberto, *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, Ediciones La Tempestad, 2002.
- Ricaño, Alejandro, *Más pequeños que el Guggenheim*, CELCIT, Buenos Aires, Dramática Latinoamericana, 342, 2010, <<http://www.celcit.org.ar>>.
- Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, PDF, 19 pp.

Reseñas a Más pequeños que el Guggenheim

- "El Guggenheim, un rayo de esperanza". En <<http://www.eitb.com/es/cultura/arte/detalle/1256884/los-guggenheim-espectaculo-mas-pequenos-guggenheim/>> [24 de febrero de 2014].
- Jarque, Anna, "Paseando por Madferia", en *ArtezBlai.com* (16 de febrero de 2012). <http://www.artezblai.com/artezblai/paseando-por-madferia.html?fb_comment_id=fb_c_10150689708865628_23745770_10150705034485628#f2506ca16c> [11 de julio de 2013].
- En su gira por España, Anna Jarque consideró la obra de Ricaño como: "Fue también un regalo de puro oxígeno fresco los mejicanos Los Guggenheim, y a reír. Una comedia repleta de *flashbacks* rítmicos. Aparecen unos personajes que, siendo extremos, no caen en lo fácil de tan sólo ser dibujados, sino que se plantean entre sus propias dudas, complejidades y tres dimensiones. Sería fácil caer en el humor retórico y no es así. Pequeños silencios se mueven entre el dramatismo y la comicidad de sus vidas".
- Marmolejo, Roberto, "*Más pequeños que el Guggenheim*", en *Chilango*. <<http://www.chilango.com/escena/obra/2012/10/26/mas-pequenos-que-el-guggenheim>> [9-07-2013].

Moreno, Concepción, "El éxito de todos los fracasos", en *El Economista* (20 Mayo de 2013), <<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/05/20/exito-todos-fracasos>> [11-07-2013].

Perea, Roberto, "*Más pequeños que el Guggenheim*", en *Proceso* (21 de mayo de 2013), <<http://www.proceso.com.mx/?p=342649>> [11-07-2013].

Ramírez Maldonado, Oscar, "*Más pequeños que el Guggenheim, una comedia necesaria*", en *Homozapping* (24 de noviembre de 2012), <<http://homozapping.com.mx/2012/11/mas-pequenos-que-el-guggenheim-una-comedia-necesaria/>> [25-11-2012].

Bruno Estañol. Narrador y hombre de ciencia

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Este ensayo ofrece un panorama de la singular obra de Bruno Estañol, misma que tiene vasos comunicantes entre su trabajo de narrador y el de neurólogo. Ambas tareas se complementan y aumentan sus alcances.

Abstract

This essay offers an overview of the singular creation of Bruno Estañol, which has interconnected vessels between his work as a narrator, and as a neurologist. These two abilities complement each other and enhance its quality.

Palabras clave: teosofía, neurología, Ilustración, divulgación científica.

Key words: theosophy, neurology, Age of Enlightenment, scientific dissemination.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "Bruno Estañol. Narrador y hombre de ciencia", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 211-223.

Uno

Cuando publicó su primera novela, Bruno Estañol dio la impresión de que se insertaría en la gran tradición criollista que encarnan Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría y hasta Roberto Arlt,

pero en sus siguientes libros irrumpieron autores (Stefan Sweig, Pascal, Proust, Kafka...) que aproximarían su trabajo más a la literatura europea que a la nacida en nuestro continente.

Fata Morgana (1989), con sus escenarios como el puerto fluvial, el burdel y sus personajes típicos (el boticario, la prostituta, el lenón) es una recreación del mundo que lo vio nacer y crecer en Tabasco, con el telón del trópico feraz que se cuele por todas las páginas. La novela está en las voces de los personajes principales: María Pía, Pedro Ángel, su hermano Ovidio, la Piel Canela, y el estibador Conchaecoco, para narrar una locura de adolescencia. Sin embargo, al final esta historia pasa a un segundo plano –desplaza incluso a la transformista Fata Morgana, encarnación de la Xtabay maya y que es, asimismo, la tentación perenne– cuando el padre de Ovidio cuente cómo estuvo a punto de convertirse en asesino y cómo consiguió el dinero para iniciarse en los negocios. El episodio del robo del chicle me hizo recordar *Carazamba* –novela con la que el escritor guatemalteco Virgilio Rodríguez Macal ganara, en 1950, los Juegos Florales de Quetzaltenango– y me permitió pensar que constituye una novela breve, independiente de *Fata Morgana*.

Más tarde vendrían *La conjetura de Euler* (2005) y *El ajedrecista de la Ciudadela* (2013), que pueden ser novelas filosóficas, pero también ensayos o *vidas imaginarias*, al estilo de Marcel Schwob, mismas que darían lugar a los relatos de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges. Advertí entonces que señalar un libro de Estañol como novela breve o ensayo es lo de menos cuando miramos la manera en que se va configurando el universo intelectual de este prosista. Pero acudo a Borges y me atengo a sus palabras: “Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo. Entonces, ¿por qué no afirmar que hay géneros literarios? Yo agregaría una observación personal: los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos.”¹

Tres cosas más reveló *Fata Morgana*, mismas que formarán parte de la futura obra literaria de Estañol: su manera de contar determinada por la oralidad aprendida en sus mayores, los crímenes narrados desde diferentes perspectivas y los sueños de sus entes de ficción como muestras de su vida volitiva.

Dos años después de su debut novelístico, Bruno Estañol publica un libro de cuentos que muestra las batallas que libró mientras pulía sus herramientas de escritor. *Ni el reino de este mundo* (1991) da cuenta de cómo el autor ensayaba las bondades de la oralidad, pero también indagaba en el perspec-

¹ Jorge Luis Borges, *Borges oral*, Emecè Editores/Universidad de Belgrano, 1979, p. 66.

tivismo del relato (“El gran asalto”, “Los caminos del Señor”) y los recursos del cuento policial. Hay una búsqueda de escenarios (la ciudad de México a principios del siglo xx, el trópico tabasqueño) y la tentación del relato de la revolución mexicana. Aquí están las expresiones sabias que Estañol aprecia y las contundencias del trópico tabasqueño que son todo un escenario literario. Encontramos incluso el planteamiento burlesco de lo que un neurólogo, como lo es nuestro autor, puede diagnosticar a un faquir y, así, deja la puerta abierta al personaje central de su siguiente novela.

En *El féretro de cristal* (1992) Tabasco vuelve a imponerse. En el puerto pluvial, en el trópico candente, el autor pone en escena a un faquir, un teósofo que sintetiza el interés por un mundo enigmático, no paralelo al real como ha sondeado Ignacio Solares, sino un mundo esotérico en donde caben todas las prácticas y creencias que no se dicen en voz alta. El nigromante Rafael de la Torre, estudioso del ocultismo, la masonería y el espiritismo, es bautizado como el faquir Alí Ben Hurr. Y Estañol lo pone a escenificar su vida en el caribe: visita Cuba y Puerto Rico y recalca en Tabasco. Rara mixtura la de un hombre capaz de reducir al mínimo sus signos vitales para ser enterrado en un féretro de madera, que colocan después en un féretro de cristal que se deposita bajo la arena de una plaza de toros mientras tiene lugar la lidia.

Es innegable que Bruno Estañol ha visitado estos terrenos crepusculares que tan atractivos resultan para el lector. En esta novela inserta información sobre masones, faquires, escapistas y, muy especialmente, sobre Petrona Blavatsky, autora de tantas obras de teosofía.

La vida misma de Rafael de la Torre y Dulce María Sentmanat, conocidos en la novela como Alí Ben Hurr y Aída Tramontano, es un misterio. Él vivió sumido en la lectura de libros místicos y entregado a prácticas estrafalarias mientras ella abandonó a su marido y a su hijo en Cuba para seguir a ese joven misterioso y de vida tan hermética como inexplicable.

Estañol ha sido lector de escritores y humanistas sabios, que no sólo escriben novelas y cuentos, sino hacen filosofía en cada uno de sus libros. Por eso el faquir es un sabio entregado a las disquisiciones leídas en los teósofos:

Él ha aprendido que en el universo está vivo todo. No sólo están vivos los animales y las plantas, sino también las montañas, los ríos, el mar, el aire, el fuego, las galaxias, los sistemas planetarios. Hay un orden en el universo. El universo es inteligente. Esa inteligencia es Dios. Los seres inanimados tienen una partícula divina pero también la

tienen los seres inanimados. El hombre tiene un fragmento de divinidad mayor que la de otros seres pero no ha sabido utilizarla bien.²

Además de los elementos teosóficos que tan interesante hacen la novela, en su final encontramos un enigma policiaco que nos hace pensar que la mujer de Alí lo dejó morir enterrado en su féretro de cristal para liberarse de él, porque ejercía sobre ella una seducción hipnótica pero también la tenía cautiva. Muchas veces se preguntaba cómo había sido capaz de abandonar a su familia sólo por seguir el llamado de este hombre que no le ofrecía mayor seguridad que la aventura. La presente novela, nimbada por el misterio, es consecuente con uno de tantos planteamientos que nos lleva a considerarla religiosa: tal como dicen los teósofos, la única prueba de que Dios existe es el misterio.

La esposa de Martin Butchell (1997) tiene un pie en Europa y otro en Tabasco; unos cuentos bordan sobre el médico que se atreve a investigar en el cuerpo humano y en la enfermedad misma, al modo que plantea Cèline en *Semmelweis* y Petrus Borel en "Don Andrea Vesalius el anatomista". Otros constituyen verdaderas *vidas imaginarias*, a la manera de Marcel Schwob (mismas que se le dan muy bien a nuestro autor): narraciones históricas enmarcadas en escenarios extraordinarios y tocadas por la brisa de lo insólito ("Hanz Klug, relojero")³. El mundo tabasqueño aparece en historias como "Una conversión al revés", que narra un crimen y muestra los pliegues del corazón del hombre, con sus actos difíciles de entender, como la soledad que orilla al adulterio. Cuentos notables ambientados en Tabasco son el titular de *La cola del diablo* (2015) y "Mandrake el mago y mi tía Benigna del Àngel", del mismo volumen. El primero debe mucho a la tradición oral y su final arranca una carcajada al lector mientras el segundo vuelve al mundo insólito de la magia y el hipnotismo. Si bien aquí aparece la voluntariosa Flavia que abandona al ajedrecista de la ciudadela, en general reaparecen mujeres de otros libros, pero no tenemos prolongación de novelas ni elaboración de cuentos nuevos, redondos, como los dos primeros del volumen.

Estañol ha tenido varias recopilaciones antológicas de sus cuentos. De ellas, la más notable es la que preparó Russell M Cluff para el Fondo de Cultura Económica: *Bella dama nocturna sin piedad* (2002). En el prólogo que escribió para el libro encuentro una coincidencia con lo que he visto: la dificultad para encasillar los libros de Estañol en un género literario.

² Bruno Estañol, *El féretro de cristal*, México, Aguilar, León y Cal, Editores, 1992, p.19.

³ En su libro *Tiempo es sólo un día* (2015), Estañol entrega otra *vida imaginaria* en "Bean Brummell", dandy.

Passiflora incarnata (2003) remite otra vez a la enunciación de los géneros en los libros de Estañol. Ahora estamos ante un libro integrado con tres cuentos. En el primero está el planteamiento trascendente de que, ante cualquier cosa que hagamos, siempre nos vamos a arrepentir porque la vida es un callejón sin salida. En este libro un poeta tabasqueño vive huyendo de su mujer porque se entera de que lo aceptó por lástima, y no deja de recordar que Paul Gauguin escapa de su mujer mientras Tolstoi fallece en una estación ferroviaria cuando huía de su esposa. Al llegar al texto titular la palabra cuento resulta inapropiada y viene a los labios la expresión novela breve, o noveleta. Pensándolo bien, el cómo definamos esa historia es lo de menos porque lo importante es decir que “*Passiflora incarnata*” es una obra maestra. Cuenta la historia de Flora y don Amador. No es una historia de amor; es una relación que se establece cuando el viejo se presenta en casa de la mujer y le dice que la desea. Por esto leemos una historia de pasión; él consume el deseo que ella le despertó y ella encarna la aspiración de la mujer de sentirse deseada. Todo en esta historia conduce al erotismo: se conocen bailando y ella pide que le compre lencería que encienda el deseo. La descripción del cuerpo de la mujer es sensual y su comportamiento en la cama es ígneo. Siempre está húmeda, escurriendo por las entrepiernas. Todas las plantas de su jardín son fragantes.

La esposa enferma de don Amador sabe que su esposo va todas las noches a ver a Flora, pero no lo riñe porque el viejo no hizo en su vida otra cosa que trabajar. Como si don Amador y Flora siguieran un guion trágico, ésta se marcha y él se queda solo al lado de su esposa enferma quien, cuando regresa de despedir a la mujer sensual en el muelle le dice, sin rencor: “Ya se fue ¿verdad?” Porque estaba enterada de todo. Con esta separación, se confirma la tesis que Denis de Rougemont planteara en su libro *Amor y occidente*: el amor (pasión en este caso) más grande es el que se quiebra en el cenit, el que no se apaga en el matrimonio, en la rutina o en el engaño.

La conjetura de Euler y *El ajedrecista de la ciudadela* vuelven a plantear la insuficiencia de la designación genérica para nombrarlos.

El primer libro está formado por tres textos. Son dos cartas que Denis Diderot dirige a Madame Puiseux y Sophie Volland, sus amantes; el tercero es una reflexión sobre el tema principal de los tres escritos: cómo pudieron algunos ciegos (Nicholas Saunderson, Leonard Euler) ser grandes matemáticos. En virtud de que son matemáticos filósofos, los tres apartados están llenos de reflexiones sobre los aportes de grandes pensadores; sus reflexiones sobre la existencia de Dios constituyen otro común denominador. Los enciclopedistas de este libro y la recreación del siglo de las Luces ¿permiten decir que son narraciones históricas? ¿Cuánto de lo leído es difusión cultural y cuánto es literatura? El conjunto

de reflexiones que entrega el volumen sobre el trabajo del escritor anticipa *La mente del escritor*. (2011) Y no podemos pasar por alto una observación fundamental que determina la elección de estos matemáticos: la ceguera es la enfermedad más mencionada en la literatura clásica.

En la primera carta encontramos el relato de cómo encarcelan a Diderot por publicar *Carta de los ciegos para uso de aquellos que ven*. Lleva en su paletó *El Paraíso perdido*, de otro ciego genial: John Milton. En los márgenes de este libro, Diderot escribe con un palillo; la tinta puede fabricarla con vino y polvo de pizarra.

Estañol es un filósofo novelista⁴ porque todos sus libros están llenos de ideas. Le importa la manera de decir las cosas; tiene cuidado de las formas en que se expresa, pero las ideas tienen un peso determinante. Aquí vemos a protagonistas que, por su mera elección, representan un desafío. Estañol no sólo se empapó de la atmósfera del Siglo de las Luces, sino indagó en las vidas de varios de sus protagonistas: D'Alembert, Catalina la Grande (mezcla de gran cultura y sensualidad exacerbada), Voltaire, Rousseau y, muy especialmente, Denis Diderot, editor de la Enciclopedia, misma que dió su nombre al siglo XVIII. Con estos personajes nos internamos en disquisiciones sobre la existencia de Dios, la naturaleza de los sentidos, el bien y el mal, el caos, el infinito, los vínculos entre razón y emoción...

Imposible glosar todas las ideas que expone el libro; incluso hay un momento en que el lector experimenta vértigo al hacerse cargo de las maneras en que los ciegos hicieron cálculos numéricos y describieron figuras geométricas. Como no todo es filosofía ni matemática, Estañol recuerda que, a los sesenta años, Diderot escribió: "Ya no sufro la terrible espina de la carne. Es una de las pocas cosas buenas que te da la edad"⁵. Dice también el editor de la Enciclopedia:

⁴ A fin de evitar confusiones, invoco a Jhon Cruickshank, quien en *El novelista como filósofo* dejó claro que el escritor que trabaja intensamente con ideas no es un filósofo convencional, creador de un sistema de pensamiento que recurre a la literatura para exponer sus ideas. Es un escritor que plantea ideas como otro maneja acciones y diseña personajes: "Todo trabajo literario que pueda reemplazarse por un ensayo filosófico sin perder su contenido o forma no es una obra de arte. La novela que no haga más que trasladar en términos de ficción una ideología completamente formada –suponiendo que esto sea posible– es superflua, al mismo tiempo que coquetea con el suicidio artístico [...]. Aunque una novela no puede ser idéntica a una obra filosófica ni un sustituto adecuado para la misma, puede realizar una exploración imaginativa o emocional de un sistema de pensamiento." Jhon Cruickshank, *El novelista como filósofo*, traducción de Martha Eguía, Buenos Aires, Editorial Paidós (Letras Mayúsculas), 1968, pp. 19 y 20.

⁵ Bruno Estañol, *La conjetura de Euler*, México, Aguilar, León y Cal, Editores, 2005, p. 110.

Todas las culturas han inventado o descubierto el fuego y la agricultura. También todas las culturas han inventado el arco y la flecha y creado también la escritura, que parece ser lo más importante que ha hecho el hombre. Todas han creado alguna forma de religión y también tenemos la necesidad de nombrar las cosas y clasificarlas [...]. La gente seguirá creyendo lo que le dé la gana y las supersticiones nos ganarán siempre y el miedo nunca desaparecerá.⁶

Cuando estaba recluido en Vincennes, Rousseau, quien nada había publicado, fue a verlo y comentó una de sus futuras ideas: “fue sobrecogido por la convicción de que la sociedad corrompe al hombre. El hombre en su estado natural es bueno. El buen salvaje es destruido por la sociedad en su conjunto, incluyendo las artes y las ciencias”⁷.

En este libro aparecen personajes que no alcanzaron la fama de un Voltaire, o no alcanzan la evocación tan fuerte de un Pascal, pero hay otros que fueron tan reflexivos y profundos como los mencionados. Es el caso de un cura de pueblo llamado Jean Meslier, quien practicó su ministerio de dientes para afuera. Llegó al ateísmo, pero nunca dijo lo que pensaba, hasta el día de su fallecimiento en que pudo leerse su *Testamento*, terrible y doloroso.

En *El ajedrecista de la ciudadela* aparece otro científico filósofo con quien Estaño hace una novela de ideas: Emanuel Swedenborg. Con este mismo personaje, Borges dio una de sus célebres lecciones recogidas en *Borges oral*. Al escritor argentino le interesó Swedenborg por su insólita propuesta sobre el cielo y el infierno, pero más le sorprendió que esas ideas, por esas corrientes misteriosas que encontramos en el mundo de la cultura, no hubieran tenido una resonancia justa.

Swedenborg dijo que el cielo y el infierno no son lugares de castigo ni de santa contemplación. Las almas de los hombres pueden ir del cielo al infierno, y viceversa, y quedarse en donde más les acomode, según su temperamento, porque el cielo será incompatible con quien gastó su vida en las pasiones. Los seres que nunca supieron del goce de los sentidos no tendrán gran cosa que hacer en el infierno y se condenarán a una vida chata de oración.

La biografía de Swedenborg y la glosa de sus ideas ocupan la parte central del libro; luego nos toparemos con el relato de un jugador de ajedrez que hace historia de las personalidades que destacaron en el juego ciencia e inventa el intenso romance que sostiene con una de las mujeres que destacan en los libros de Estaño: Flavia, una mujer hermosa y apasionada que se entrega a

⁶ *Ibid.*, pp. 110 y 112.

⁷ *Ibid.*, p. 126.

prácticas extrañas como predecir el futuro en lugares diseñados para la magia y el embaucamiento. Pero la vida intensa que se inventa Orovio de Castro, el ajedrecista, es pura ficción porque resulta un oscuro escritor de juzgado que lleva una vida anodina. Sin embargo, la enriquece con su imaginación, hecho que nos remite a la naturaleza de la literatura, que puede inspirarse en la realidad, pero nace también de la negación de la misma. Al final de la novela, cuando sepamos que Orovio nunca fue apostador porque no tenía dinero, ni protagonizó el turbulento romance que decía, veremos que no toda literatura es ficción porque la esposa que desenmascara al marido ajedrecista tiene los rasgos de la adivina que el ajedrecista dice haber amado.

En consonancia con los dos libros mencionados arriba, aquí encontramos a otra ciega objeto de planteamientos extraños: así como Orovio se inventó una mujer enigmática, también creó una suegra invidente que se sentaba frente al televisor a *mirar* películas. Como había visto películas que conocía de memoria, los diálogos y las canciones llevaban a su mente las imágenes que ya no podía apreciar.

Tal y como revelará su esposa *real* (quien resulta el modelo de Flavia porque es bonita y tiene las piernas rectas), el ajedrecista ni siquiera se llama Orovio de Castro; tomó el nombre de una biografía de Spinoza que leyó en una biblioteca pública de las que tanto frecuentó para construir su vida de humo. En esa existencia imaginada era asiduo del hipódromo de las Américas y del frontón México, en donde derramaba la adrenalina que no fluía por su vida. El amante por el que lo *abandona* Flavia no es Richard Rasèk (personaje visto en las revistas, junto al viejo anuncio del fisicoculturista Charles Atlas); no es ningún ocultista y visionario de fama mundial, llegado de oriente con turbante y bola de cristal, sino un tabasqueño, paisano de Estañol.

Esta vida literaria que transcurre entre la Ciudadela y el Café La Habana de la ciudad de México, colmada de ideas de los grandes filósofos que el ajedrecista ha conocido en la biblioteca de la Ciudadela, entronca con los mismos pensadores que Estañol nos ha presentado, como Blais Pascal, quien vuelve a convidarnos a su famosa apuesta sobre la existencia de Dios: "Si usted apuesta a que Dios y la eternidad existen y gana, gana todo; si usted pierde y no hay Dios ni eternidad, no pierde nada. Todo y nada."⁸ Estañol incluso recurre a un epígrafe –hermoso por cierto, también de Pascal– que ya había usado en *La conjetura de Euler*: "El hombre tiene ilusiones como el pájaro alas. Eso es lo que lo sostiene".

⁸ Bruno Estañol, *El ajedrecista de la ciudadela*, México, Aguilar, León y Cal, Editores 2013, p. 105.

Para llevar a sus últimas consecuencias las ideas de Swedwnborg, Bruno Estañol dice, al terminar el libro, que nuestro ajedrecista imaginador, por tanto escritor, está muerto, dudando entre ir al cielo o al infierno.

Dos

En 1994, antes de que Bruno Estañol hubiese publicado un cuento o una novela, él y Eduardo Cèsarman —el primero neurólogo además de escritor; el segundo escritor y cardiólogo—, habían dado a la estampa, conjuntamente, *El telar encantado. El enigma de la relación mente-cerebro*. Como hombres de ciencia, sondearon qué relación hay entre la mente humana y nuestro órgano cerebral, y de aquí pasaron a establecer la conexión entre el cerebro y el movimiento. Para responder a su inquietud hurgaron entre libros de fisiólogos, biólogos, psiquiatras y, muy señaladamente, entre las obras de los pensadores que reaparecerían, años después, en *La conjetura de Euler* y *El ajedrecista de la ciudadela*.

A las dos teorías que se acercaron al problema (mecanicismo y vitalismo; el primero ponderaba las relaciones de causa y efecto mientras el segundo negaba que todo se redujera a procesos físicos y químicos y apostaba por una suerte de impulso vital incognoscible), los autores prefirieron la expresión acuñada por Charles Scott Sherrington para referirse a los extraños procesos del cerebro como una máquina dotada de “magia incomprensible”:

Sherrington no se sumó al grupo de neurofisiólogos que pensaban que la conducta voluntaria no era sino la suma de numerosos reflejos particulares. Fue un antirreduccionista y estuvo en contra de las concepciones mecanicistas simples. Cuando visitó a Waldeyer en Berlín, el neuropatólogo lo horrorizó con la aseveración de que el cerebro era una máquina de pensar (*denksmaschine*). Sherrington creía que tales analogías no le hacían justicia a las complejidades laberínticas del funcionamiento del sistema nervioso central. Sherrington, en su vena poética, llamó al sistema nervioso central el “telar encantado” (*the enchanted loom*). Esta metáfora, aunque todavía considera al cerebro como máquina, la dota de una magia incomprensible.⁹

Frente al dilema de vitalistas y mecanicistas, Estañol y Cèsarman proponen algo que puede explicar las variantes de cualquier mente pero, en particular, las nebulosidades de la mente del escritor:

⁹ Bruno Estañol y Eduardo Cèsarman, *El telar encantado. El enigma de la relación mente-cerebro*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1994, pp. 22 y 23.

Un organismo vivo es de carácter distinto a un mecanismo fisicoquímico inanimado y que la mente, como factor directivo, resulta inconcebible. La actitud más razonable no sería la de un vitalismo blando o un mecanicismo inflexible, sino más bien la de un agnosticismo biológico, un reconocimiento de que en las cosas vivas existen hechos que debemos aceptar, aunque todavía somos incapaces de explicar. Es decir, una confesión de ignorancia, pero en modo alguno la aceptación de que el problema final haya de ser eternamente insoluble.¹⁰

Como perro bailarín. Origen y límite del lenguaje, es otro libro científico literario que, en la década de los noventa del siglo pasado, publicaron Estañol y Césarman. Debo aclarar que estos dos libros, más que textos de pura difusión científica¹¹, iban encaminados a sondear la mente del artista, algo que ya interesaba vivamente a Estañol.

Este libro habla del esfuerzo de los seres vivos para conseguir energía. La toman del alimento para gastarla en vivir y sobrevivir contra el mundo. Vuelve el tema de los sentidos de los ciegos de la mano de pensadores como John Locke: el hombre hace todo con tal de perdurar. La vida es riesgo y estamos vivos cada día por una suerte de milagro. Tratamos de vencer el hambre, la inseguridad económica, el desempleo, la enfermedad, los temblores, la soledad y hasta la vejez. Para eso ahorramos, trabajamos, almacenamos dinero y cultura, creamos ejércitos y sistemas judiciales ¡hasta religiones que aseguren la vida más allá de la muerte! El hombre hace todo con tal de perdurar. Como el perro baila para obtener recompensa, así los seres humanos tratamos de vencer las calamidades. En este marco es que los autores destacan los papeles tan importantes que el lenguaje y la escritura tuvieron después de la agricultura y la ganadería, que nos quitaron del nomadismo, de la caza y de la pesca en los ríos. La escritura nos permitió tener memoria individual y de la especie; ella permite al ser humano acceder a la experiencia y al pensamiento de hombres de otros tiempos. También el arte es producto de esa acumulación de experien-

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ Estos volúmenes nada tienen que ver con lo que apunta Andrés García Barrios en "El arte de divulgar la ciencia": "Somos muchas las personas que, deseosas de adentrarnos en el país del conocimiento científico, recurrimos no a las fuentes originales sino a libros y artículos de divulgación. Por evitar el verdadero estudio, cruzamos la frontera como indocumentados, y acudimos a esa suerte de *polleros* que son los divulgadores. No siempre sin peligro.

Como a todo migrante ilegal, muchos *polleros* nos engañan, prometiendo que nos simplificarán el paso y nos permitirán movernos por el lugar a nuestras anchas. Sin embargo, una vez que damos el paso dentro, nos topamos con un intrincado territorio de acertijos de los que sólo nos libramos cruzando de regreso las fronteras, es decir, cerrando el libro..." *Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, junio-julio de 2018, p. 48.

cia y pensamientos diversos: "Nadie crea en el vacío. La creación siempre es un proceso de síntesis"¹².

La mente del escritor es una respuesta artística a la pregunta que fisiólogos, médicos y psicólogos se han hecho sobre el funcionamiento del ser humano, esa mezcla de cuerpo y mente, de química y física y principio vital. De las preguntas que a lo largo de los siglos se han hecho mecanicistas y vitalistas surge este libro. Si en *El telar encantado* Estañol y Cèsarman se preguntaron cómo se explica la existencia humana a partir de un conjunto de causas, efectos y *misterios*, ahora Estañol se pregunta en soledad cómo opera la mente del escritor y llega a la conclusión de que la creación literaria es un misterio. Vuelve aquí, como vemos, a la tesis de *El telar encantado*: "Freud intenta varias veces acercarse al núcleo del proceso creador. Son conocidos sus ensayos sobre Dostoievsky, Leonardo Da Vinci y otros. Sin embargo, se retira perturbado. Declara que el proceso creador es un misterio que el psicoanálisis no puede descifrar."¹³

Como era de esperarse, Estañol expone sus convicciones personales, producto de su experiencia de escritor y de neurólogo:

Es posible, pero improbable, aunque también creo que la elección consciente y deliberada de una historia es poco probable. En la escritura de la historia intervienen mucho el oficio y la inteligencia, pero no así en la elección o invención de la historia. La demasiado famosa historia del té y la *madeline* de Marcel Proust probablemente revela que la elección de la historia es, en ocasiones, un fenómeno inconsciente. Esta se nos muestra de manera fortuita e incidental y no buscada. A este fenómeno Proust lo llamó memoria involuntaria y hay quienes han pensado que es la base de la ficción.¹⁴

Sigue después un repaso de los sueños, las obsesiones, el azar, la catarsis, la proyección en el héroe, la expiación (el caso de Chejev ilustra este tópico, amén de la afinidad que en él encuentra Estañol porque era médico) y el inconsciente como disparadores de la creación. Borda además sobre el escritor contemplativo y el hombre de acción, el escritor viejo y el joven y, como era de esperar, surgen los paralelismos y coincidencias entre la mente del científico y la del artista. La auscultación médica certera es producto de la creatividad y prueba

¹² Eduardo Cèsarman y Bruno Estañol, *Como perro bailarín. Origen y límite del lenguaje*, México, Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 1997, p. 72.

¹³ Bruno Estañol, *La mente del escritor. Ensayos sobre la creatividad científica y artística*, México, Aguilar, Cal y León Editores, 2011, p. 162.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

de ello es el apartado que dedica a Santiago Ramón y Cajal, hombre apto con la pluma y con el bisturí.

Hay un tema dominante en el libro: el papel de la memoria. La creación imaginativa es producto de la memoria, pero la memoria involuntaria, aquella que saca los recuerdos mientras el escritor está frente a la computadora o con la pluma en la mano y que se va como la cuerda que deja ir un papalote, es la que ha inspirado obras maestras como *En busca del tiempo perdido*. La memoria es un proceso de recreación de lo percibido.

El oficio de escritor, tal como Estañol revela al hablar de sus rutinas, es una forma de vivir más que una vocación. Por eso el escritor verdadero vive ensimismado y en soledad, respondiendo a sus obsesiones e inquietudes más que buscando la fama y el dinero.

Aunque el centro de este libro lo pregona su título, era inevitable que Estañol emitiera opiniones sobre literatura en general, como las características de las obras maestras. Él dice, y así lo creo yo, que las grandes obras son las que entrañan diversos significados; y ejemplifica su aserto con *El corazón de las tinieblas*, de Conrad. A mi mente viene un hecho: sobre los dos pequeños libros de Juan Rulfo se han escrito bibliotecas enteras y no me cabe duda que se seguirán escribiendo centenares de libros.

El nombre de Rulfo me permitió advertir que es hasta este libro, cuando nuestro autor tiene ya una obra hecha y derecha, que empieza a dar nombres de escritores de lengua española. Aunque Borges siempre fue su gran maestro, ahora habla de García Márquez, Federico Campbell y Dámaso Murúa, con quien lo une su atracción por la oralidad.

En *El teatro de la mente*, libro que está por aparecer, Estañol continúa la tarea emprendida en *La mente del escritor*. Ahora habla de la singularidad y extrañeza que tiene todo escritor. Cada uno encarna su propia e intransferible locura: Pessoa quiso ser varios hombres a la vez (trastorno de personalidad múltiple, dicen los psiquiatras); Chejov fue altruista hasta el suicidio y pagó culpas que él mismo ignoraba; Poe padeció una debilidad física que lo hacía sucumbir al alcohol, hecho que le desencadenaba la epilepsia; Stevenson soñó con el bien y el mal que nos habitan; Marcel Schwob creyó que hay azar en el destino; Guy de Maupassant creyó en el doble; el *Diario de un loco* plantea el tema de la psicosis; Papini redujo al absurdo las ideas fundamentales del hombre; Ambrose Bierce fue un hombre sin miedo a la soledad ni a la muerte. Pertenece a la estirpe que habita el humor negro. Él y sus semejantes son despiadados con ellos mismos y con los demás...

Advierto que Bruno Estañol ha frecuentado personajes enigmáticos que ejercen actividades poco comunes. Ellos son una muestra de su atracción por

el misterio y, como cita varias veces en sus libros, si la prueba de que Dios existe es el misterio, Estaño es uno de sus personajes teósofos, hombres de ciencia, ocultistas y músicos, todos en busca de la respuesta suprema, la que responda a la pregunta que ha rodado a través de los siglos y que ha robado el sosiego a genios y a neófitos: la existencia de Dios.

Fuentes de consulta

- Borges, Jorge Luis, *Borges oral*, Buenos Aires, Emecè Editores / Universidad de Belgrano, 1979.
- , *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Césarman, Eduardo y Bruno Estaño, *El telar encantado. El enigma de la relación mente-cerebro*, México, Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 1994.
- , *Como perro bailarín. Origen y límite del lenguaje*, México, Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 1997.
- Cruickshank, Jhon, *El novelista como filósofo*, traducción de Martha Eguía, Buenos Aires, Editorial Paidós (Letras Mayúsculas), 1968.
- Estaño, Bruno, *Fata Morgana*, México, Editorial Joaquín Mortiz (El Volador), 1989.
- , *Ni el reino de otro mundo*, México, Editorial Joaquín Mortiz (Premios Bellas Artes de Literatura), 1991.
- , *La barca de oro. Fata Morgana*, Aguilar, León y Cal Editores, 1998.
- , *El féretro de cristal*, México, Aguilar, León y Cal Editores, 1992 y 2014.
- , *La esposa de Martin Butchell*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Confabuladores), 1997.
- , *Bella dama nocturna sin piedad. Antología de cuentos preparada por Rusell M. Cluff*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 2002.
- , *Passiflora incarnata*, México, Aguilar, León y Cal Editores, 2003.
- , *La conjetura de Euler*, México, Aguilar, León y Cal Editores, 2005.
- , *La mente del escritor. Ensayos sobre la creatividad científica y artística*, México, Aguilar, León y Cal Editores / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2011.
- , *La cola del diablo*, México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (Laberinto), 2015.
- , *Tiempo es sólo un día*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (*In Extenso*), 2015.
- , *El fin del mundo ya pasó*, México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2017.
- García Barrios, Andrés, "El arte de divulgar la ciencia", en *Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, junio-julio de 2018.

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 50

SEMESTRE I, 2018 | ISSN 1405-9959 | \$60.00 | NUEVA ÉPOCA

Hitos de la
literatura
mexicana
del
siglo XX:
autores
y obras



Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

SH
División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades