ENSAYAR AL CONFABULADOR: ACERCAMIENTOS A LA OBRA DE JUAN JOSÉ ARREOLA

BIBLIOTECA DE ENSAYO CONTEMPORÁNEO

ENSAYAR AL CONFABULADOR: ACERCAMIENTOS A LA OBRA DE JUAN JOSÉ ARREOLA

COORDINACIÓN

Iram Isaí Evangelista Ávila y Roberto Ransom Carty

PLAN ESTATAL DE FOMENTO A LA LECTURA Y ESCRITURA
CHIHUAHUA 2017 - 2021

Chihuahua

SECRETARÍA DE CULTURA

FICTICIA
MÉXICO
2018

ENSAYAR AL CONFABULADOR: ACERCAMIENTOS A LA OBRA DE JUAN JOSÉ ARREOLA
Iram Isaí Evangelista Ávila y Roberto Ransom Carty (coordinadores)

D.R. © Los autores
D.R. © Iram Isaí Evangelista Ávila y Roberto Ransom Carty por la compilación
D.R. © Ficticia S. de R. L. de C. V.
D.R. © Secretaría de Cultura de Chihuahua
D.R. © Paulina Lavista, por la foto de portada

Primera edición: septiembre 2018

Gobierno del Estado de Chihuahua
Javier Corral Jurado
Gobernador Constitucional del Estado de Chihuahua

María Concepción Landa García Téllez
Secretaria de Cultura de Chihuahua

Raúl Manríquez Moreno
Director General de Capital Cultural

Gisela Iliana Franco Deándar
Programa Editorial de Gobierno del Estado

Ficticia Editorial
Editor: Marcial Fernández
Diseño de la colección: Armando Hatzacorsian
Diseño de la obra: Luis Niebla
Cuidado de la edición y formación de planas: Mónica Villa

Magnolia 11, Colonia San Ángel Inn, C. P. 01060, Ciudad de México.
www.ficticia.com ficticiaeditorial@ficticia.com

Ficticia Editorial es miembro fundador de la AEMI
(Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes)

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la previa autorización por escrito de los titulares de los derechos de autor.

ISBN: 978-607-521-103-9

Impreso y hecho en México/*Printed in Mexico*

CONTENIDO

Prólogo
9

I. Hexágono de Arreola
Felipe Garrido
15

II. Las minificciones de Arreola: *Palíndroma*
Carmen de Mora
37

III. Ay ay ay ay ay ay ay cuánto me gusta *La feria*
Sara Poot Herrera
61

IV. La génesis de *La feria*
Felipe Vázquez
81

V. *Bestiario* de Juan José Arreola, nominalismo y el sentido analógico o ¿qué son los animales para Juan José Arreola?
Roberto Ransom Carty
95

VI. Un artículo de primera necesidad: Dios y lo divino en los cuentos de Juan José Arreola
PABLO BRESCIA
133

VII. El realismo carnavelesco de *La feria*
XIMENA TRONCOSO ARAOS
167

VIII. Lo que nos legó @J_J_Arreola: panorama comparativo a salto de *click* de la tuiteratura mexicana
PAULO ANTONIO GATICA COTE
199

IX. Una botella al mar: un vínculo intertextual entre "El discípulo" de Juan José Arreola y el diario de Leonardo Da Vinci
JOSÉ MIGUEL LEMUS
233

X. Metáfora y narrativa confabuladas
IRAM ISAÍ EVANGELISTA ÁVILA
255

PRÓLOGO

Juan José Arreola Zúñiga, *el Último juglar*, nace en Zapotlán el Grande (Ciudad Guzmán), Jalisco, el 21 de septiembre de 1918. Es presentación forzosa mencionar su autodidactismo y sus múltiples oficios: vendedor de zapatos, director de circulación del diario, actor de teatro, entre otros; desde niño castigado, hasta becario para estudiar en París.

Editor, corrector, tallerista literario, Arreola al mismo tiempo disertaba su oficio dentro de las aulas académicas. Su narrativa se distribuye en cinco volúmenes: *Varia invención*, *Confabulario*, *Bestiario* (*Punta de plata*), *La feria* y *Palindroma*; pero también abona su obra no ficticia: *Inventario*, *Y ahora la mujer*, *La palabra educación*, *Memoria y olvido*, *El último juglar: memorias de Juan José Arreola*, disertaciones, entrevistas, presentador de programas de televisión. Grandes autores han sido víctimas de "la hormiga león", entre los que se encuentra Jorge Luis Borges:

> Creo descreer del libre albedrío, pero, si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre (y nada nos impone ese requisito), esa palabra, estoy

seguro, sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia.[1]

Esta presteza creativa lo llevó a dictar su libro *Punta de plata* según atestigua José Emilio Pacheco.

Construyó una arquitectura cuentística que lo consagra como uno de los grandes escritores en lengua española. Y no sólo esto, sino que escritores nacionales de talla internacional acudieron a sus talleres literarios: Elsa Cross, Elena Poniatowska, José Agustín, Hugo Hiriart, entre otros tantos.

Irónicamente —como sacado de alguna de sus anécdotas—, el Último juglar no ha sido tan prolijo en trabajos académicos o investigaciones sobre su obra, a diferencia de otros autores —incluyendo los salidos de sus talleres— que han rebasado los artículos, ensayos, libros y tesis; el trabajo de refracción en Juan José Arreola parece estar dentro del país del guardagujas. Debemos seguir descubriendo las intenciones de sus textos.

Situación análoga se vive también con la obra de Arreola en el extranjero pues son pocas las editoriales que han acogido su obra (agradecemos a la Dra. De Mora su edición), en lengua inglesa se conoce mayormente como un humorista, y se ha dejado de lado la característica que para los latinoamericanos es fundamental en su obra: su varia invención.

Mi primer acercamiento con Arreola fue una noche que me quedé viendo la televisión con mi papá. Tendría ocho años cuando observé a un señor que vestía sombrero y capa

1. Jorge Luis Borges, *Miscelanea Obra crítica, volumen 2*, 15. En línea. http://es-docs.com/doc/422416/obra-critica-vol-2--literatura-universal---los-autores-a-h-, Fecha de consulta 13/02/18.

y pregunté a mi progenitor quién era él: "un escritor, hijo, uno muy bueno. Pero me cae mal que sea tan estrafalario". Su primer cuento leído: "El sapo".

Fue a las 21:30 de la noche, saliendo de clases de la universidad cuando me enteré de que había fallecido. Hace 10 años comencé a "trabajar" a Arreola. Me encontré con muchos detractores en vez de conciliadores. Extraño.

Lo que empezó como un intento, pasó a la fase de proyecto y culminó en un logro. Dentro de este volumen se encuentran capítulos elaborados por académicos que son laureados arreolinos. 10 autores de reconocida trayectoria dentro y fuera de sus aulas, dentro y fuera de sus lugares de origen.

Al maestro Garrido lo conocí al momento de elaborar este compendio. Una gran persona, un gran humanista. Su trabajo nos da pauta a los demás, va entre la vivencia y la percepción de un escritor hacia otro escritor. Su texto nos dirige hacia un Arreola en sus últimos días.

La doctora Carmen de Mora nos invita a revalorar las minificciones dentro de *Palindroma* y su polisémica refiguración. Intertextualidades, brevedad, discurso; la complejidad de la doxografía dentro del plano literario.

A la maestra Sara Poot la conocí vía *e-mail* hace un par de años. Le presenté a ella uno de mis primeros trabajos arreolinos. Una gran académica y querida amiga. Su sencillez armoniza la complejidad de su ensayística. Su texto sobre *La feria* nos muestra un hallazgo, un testimonio de la batalla de la división del norte en tierras jaliscienses.

Felipe Vázquez, investigador, ensayista, poeta; experto arreolino, su disertación sobre el género varia invención ha sido pauta para los estudios arreolinos. En su trabajo nos cuenta los orígenes de la novela cuyo personaje principal es la feria.

A Roberto Ransom lo conocí como tallerista. Fue (es) mi maestro en realización de cuento. Ahora compartimos la coordinación y la compilación de este libro. Su texto nos adentra a las relaciones del bestiario medieval y arreolino, de las similitudes entre nuestras conductas, en una relación empática y doliente.

A Pablo Brescia le debemos el trabajo "Un artículo de primera necesidad". Pablo nos adentra en las asimilaciones religiosas de el Último juglar que se encuentran diseminadas por su cuentística. Dentro de este capítulo, la relación entre lo divino y el hombre aparece como angustia al no concretar una relación directa.

El trabajo de Ximena Troncoso es un análisis de los comportamientos ficticios y sociales que se dan dentro de *La feria* y sus paralelismos con la dinámica carnavalesca.

Paulo Gatica pone en nuestras manos un texto que analoga las minificciones y la twitteratura. Nos muestra a un Arreola precursor o incitador de esta modalidad de difusión literaria.

Miguel Lemus presenta una vinculación entre el cuento "El discípulo" y los cuadernos de notas de Da Vinci, al mismo tiempo que nos plantea la siguiente pregunta: ¿cómo podría un discípulo dejar de ser "un pobre discípulo" a los ojos del genio?

Por último, un servidor. El trabajo es una interpretación de la migala como secuaz de un infierno interno y cómo el personaje principal deambula en lo que pareciera ser una condena.

Este libro presenta las investigaciones y reflexiones de académicos que han trabajado en varias ocasiones al autor. Este producto va dirigido como libro de consulta para otros compañeros investigadores de la obra arreolina y de otros autores que compartan la varia invención y la polisemia

dentro de la narrativa. Dedicado a compañeros académicos y estudiantes, al público en general, porque también es una obra de difusión.

Doy las gracias a cada uno de los autores que han formado parte vital de este volumen.

Juan José Arreola, *el Último juglar*, a cien años de su natalicio. Sirva este trabajo a manera de homenaje.

I
HEXÁGONO DE ARREOLA

Felipe Garrido[1]

1 / 6 *El final*

La mañana era tan luminosa que dolía en los ojos —y no era eso lo más doloroso—. Había llovido, o así lo recuerdo, porque en mi memoria aquel momento trasciende a nardos y a humedad. La habitación, en la planta alta, espaciosa, toda maderas y lienzos claros; pocos libros —arrinconados, un mueble curiosamente pequeño—; bugambilias y jacarandas en la enorme ventana que se abría a la calle de Córdoba —estábamos en Zapopan—, esfumadas por una cortina sutilísima que moderaba la luz.

En la puerta Claudia y, en torno a la cama —alta, desnuda, utilitaria, de hospital—, Elsa Cross, José Luis Martínez y yo. La cabecera estaba alzada. Entre almohadas, una carita rubicunda de niño bien peinado, bien portado, extrañamente desdentado, una mirada inquieta, como perseguida.

—Es José Luis, papá; es Elsa, es Felipe; salúdalos.

Pero hacía tiempo que Juan José no podía hablar. Llevaba muchos meses enfermo. Fue la segunda, y la última, vez

1. Director adjunto de la Academia Mexicana de la Lengua, presidente de la Sociedad Alfonsina Internacional, catedrático en la UNAM.

que lo vi durante esa paradójica condena que casi por completo lo privó de la palabra —de la vida— tres años antes de morir. Creo que esa mañana mi admirado y querido y tantas veces leído Arreola no podía reconocer a nadie —aunque Elsa tuvo la impresión de que había intentado llamarla—. En todo caso, no a nosotros, a José Luis ni a mí.

Que Arreola no supiera quién era yo no me sorprendía; hubo momentos de gran cercanía, pero nuestro trato no fue nunca tan continuado como yo hubiera querido. Me dolía que no se diera cuenta de que allí estaba José Luis: se conocieron cuando tenían cuatro años, en Zapotlán el Grande, y se hallaban allí, toda la vida después, en una despedida dispareja, Arreola tal vez sin conciencia de lo que pasaba; Martínez repitiendo su saludo, tan consternado que me parece que no tocó a su amigo. Yo tomé en las mías la mano izquierda de Juan José —era lo que más se parecía a darle un abrazo— mientras él volvía la cabeza a uno y otro lado y no dejaba quieta la mirada y temblaba, como con calosfríos. Digo que tal vez José Luis no quiso sentir el frío de los huesos de su amigo —seguro lo imaginaba— porque, mientras repetía "salúdalos, papá", Claudia pasó del lado contrario al que yo ocupaba, entre la cama y José Luis, quien aprovechó el momento para decir que nos esperaba abajo —y Elsa tuvo la elegancia de acompañarlo.

Una vez que ellos salieron, Claudia apretó las sábanas por debajo de los costados de su padre, como se arropa a una criatura, dejándole los brazos de fuera: "Anda, papá, saluda a Felipe". Dirigiéndose a mí: "En la mañana le estuve leyendo". Mientras le acomodaba un rizo: "Anda, papá, dile algo de Carlos".

Esas palabras fueron un ensalmo: algo se le acomodó a Juan José por dentro; la mirada al frente, un aire sereno. Su

boca sin dientes comenzó a farfullar —si yo no hubiera conocido el poema no habría sabido qué decía—: "Hermano Sol, cuando te plazca, vamos/ a colocar la tarde donde quieras", sin parar, a la letra, barboteando las palabras, "y las hormigas, de tu luz raseras,/ moverán prodigiosos miligramos", que nos traían a la memoria su cuento, hasta llegar al verso final: "Con las manos/ encendimos la estrella y como hermanos/ caminamos detrás de un hondo muro."

Lo recuerdo ahora, cuando los días son más cortos que las noches y estamos cada vez más lejos de la fecha —3 de diciembre de 2001— en que Juan José terminó de morir. Lo recuerdo porque he vuelto a leer algo que José Luis Martínez escribió sobre este episodio, en una reseña minuciosa y sabia, como acostumbró siempre, "Reaparición de Arreola", que fue publicada en 2004, en el número correspondiente a junio, creo, de *Letras Libres:*[2]

> Cuando visitamos a Juan José enfermo, yo no conseguí que me dijera ni una palabra, pero un amigo me contó que le había recordado un soneto de Lope o de Pellicer, y que Juan José le cambió algunas palabras, pero sin romper la medida de los versos.

Lo del cambio de palabras "sin romper la medida de los versos", como acostumbraba Arreola, tan deliciosamente arriesgado para citar de memoria, es otra historia —José Luis las mezcló; su memoria, como la mía y la de Juan José y me imagino que la de Elsa, y la de todos, de vez en cuando le jugaba bromas—. Arreola solía, como está dicho, citar

2. José Luis Martínez. "Reaparición de Arreola" en Revista *Letras libres*, México, núm. 55, julio, 2003.

de memoria, y no era raro que suprimiera algún verso, o que cambiara alguna palabra, y tampoco era infrecuente que al hacerlo mejorara el original.

Cito un caso comprobable: en "Tres días y un cenicero", el último texto que Arreola escribió —Orso Arreola comparte esta opinión; luego se dedicó a decirlos—, el padre del narrador

> ... después de repasar con ojos y manos el gran pedrusco de mármol verdinoso y ennegrecido, rayado de vetas blancas y doradas (la Venus encontrada en la laguna), lo coge por la cintura y lo levanta una cuarta del suelo mientras declama jadeante como un sátiro jovial: "Idolatría del peso femenino/ cesta ufana/ que levantamos por encima de la primera cana/ en la columna de nuestros felices brazos sacramentales...[3]

Versos de su idolatrado López Velarde, que Arreola retoca al citarlos, pues el texto de "Idolatría" dice: "Idolatría/ del peso femenino, cesta ufana/ que levantamos *entre los rosales*/ por encima de la primera cana,/ en la columna de nuestros felices/ brazos sacramentales.

Al menos para mí, suprimir *entre los rosales* es un acierto.

2 / 6 ¿Arreola o Rulfo?

Apenas había alcanzado la medianía de su edad el siglo XX, pródigo en tribulaciones, cuando dos nuevos cuentistas, ambos jaliscienses, se encaramaron, por decirlo así, de un

3. Juan José Arreola. "Tres días y un cenicero". *Tres días y un cenicero y otros cuentos*, México, Alfaguara, 2000.

solo libro, a la cima de la cucaña literaria —posición tan eminente como expuesta—. En 1953, Juan Rulfo publicó *El Llano en llamas*; un año antes, Juan José Arreola puso en circulación *Confabulario*, que *Varia invención* había anticipado en 1949.

Estos dos volúmenes cambiaron el curso de nuestras letras; uno y otro sirvieron para abanderar, sin que lo buscaran los autores, dos ideas del arte de narrar. Sus apresurados enemigos dijeron que las historias de Rulfo tenían el mérito de ocuparse de los asuntos de la tierra, y que sería fantástico que el autor aprendiera a escribir; de Arreola aceptaron que sabía escribir, aunque lamentablemente, en su opinión, lo hacía de espaldas al país. La controversia veía en los temas de Rulfo su más alta virtud y en su aparente falta de cuidado el mayor de sus defectos; admiraba en Arreola la fiesta del lenguaje, y le reprochaba el gusto por la fantasía, lo que llamaban su extranjería y el exceso de estímulos literarios.

En 1954, Emmanuel Carballo dejó zanjada la cuestión. En el número de marzo de ese año, en la revista *Universidad de México*, en un ensayo titulado "Arreola y Rulfo cuentistas", el crítico dejó en claro que Rulfo escribía mejor de lo que sus detractores creían, que Arreola tenía bastante más que ver con la realidad nacional de lo que se había supuesto, y que uno y otro confluían allí donde importa, en la calidad de los textos. Sus libros eran piedra de escándalo, fe de aciertos, y marcaban por igual "un momento modificante en la historia de nuestras letras".[4]

> Ahora veo —escribió Antonio Alatorre en su presentación a la revista *Pan* para la edición facsimilar que el Fondo de Cultura

4. Emmanuel Carballo. "Arreola y Rulfo cuentistas", en Revista *Universidad de México*, núm. 7, marzo, 1954.

Económica hizo en 1985— que muy probablemente ese artículo me ayudó, sin darme cuenta, a 'objetivar' (a desubjetivizar) lo que desde 1945 sentí: que tan 'auténtico' es Arreola como Rulfo; que tan 'limada prosa' es la de Rulfo como la de Arreola; que 'El converso' y 'Nos han dado la tierra' pertenecen a una sola estirpe: la de lo bien hecho.[5]

Ahora, más de medio siglo después, el acierto de Carballo se ha vuelto una perogrullada. Rulfo y Arreola se han afianzado, a la vista de propios y extraños, en el alto y arriesgado cabo que les corresponde —no poco mérito en un medio donde hay cuentistas tan grandes como Revueltas, Onetti, Cortázar y Fuentes, por ejemplo—. Las mejores de sus obras se mantienen frescas y vigorosas, y continúan cautivando a los lectores. Algo los separa, sin embargo, y no con justicia. Rulfo ha sido mucho más estudiado que Arreola. A los ojos de esos extranjeros —a veces nacidos en México— que no conocen Jalisco y creen indios a los personajes de Rulfo, su literatura tiene un aire exótico que le gana puntos en las universidades y congresos internacionales. La verdad es que Arreola merece muchos nuevos estudios, muchos nuevos lectores que disfruten su deslumbrante malicia.

3 / 6 Varia invención

Malicia dije, y ahora lo repito, porque las muchas virtudes de Arreola están coronadas por el taimado arte de sacarle ventaja al lector, de administrar a voluntad lo que dice y lo

5. Antonio Alatorre. "Presentación" a la redacción de la revista *Pan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

que calla; de avanzar con el paso justo y la palabra precisa. Dueño del oficio, conocedor profundo de los mecanismos del cuento, Arreola es un prodigio de economía, de no decir sino lo esencial.

A *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952) siguieron *Bestiario* (1958), que incluye las series *Cantos de mal dolor* y *Prosodia*; *La feria* (1963) y *Palindroma* (1971), que recoge las series *Variaciones sintácticas* y *Doxografías*. "Un texto inédito", que relata un día de filmación con Alejandro Jodorowski, se incluyó por primera vez en *Narrativa completa*, publicado por Alfaguara en 1997. En estos libros Arreola explora cuestiones éticas, problemas intelectuales, sofismas y ejemplos paradójicos, las perplejidades de un creyente de buena fe y las complejidades abisales de la convivencia entre hombres y mujeres.

Arreola llamó "varia invención" a su escritura, fruto de la libertad, la inteligencia y la imaginación; híbrido del poema en prosa, el cuento, la biografía, los géneros periodísticos y comerciales, la epístola y el ensayo. Buena parte de lo que ha escrito cabe cómodamente en los límites de la fábula, si bien sus apólogos, mochos de moraleja, poco tienen que ver con la usual intención de adoctrinar al lector.

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 sus lecturas. Junto con la experiencia de la lectura, sin embargo, podemos descubrir los trazos, igualmente vigorosos, que dejan en la carne y el espíritu los trances de estar vivo. Arreola ha expresado el drama que significa estar en el mundo, la complejidad misteriosa del ser.

Un epígrafe tomado de Pellicer no deja dudas sobre la procedencia de "El prodigioso miligramo", pero en la construcción de la historia advertimos al escritor dentro del hor-

miguero. La dedicatoria del "Monólogo del insumiso" nos lleva a Manuel Acuña, pero ¿cómo separar al poeta coahuilense del narrador de Jalisco que aprovecha la anécdota del otro para desnudarse? Lo mismo puede decirse de "Parturient montes", "El lay de Aristóteles", "In memoriam" y "Pablo". Las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob son la segura raíz de "Nabónides", "Baltasar Gérard", "Sinesio de Rodas" y "El condenado", pero sería miope creer que la deuda es exclusivamente con el cuentista belga. En cada una de estas deliciosas biografías apócrifas hay carne y sangre de Arreola, y cada una de ellas puede remitirse a las peripecias de su vida.

En estas fuentes literarias, que van de la Antigüedad clásica y la Biblia a la Edad Media, el Renacimiento, los cronistas de Indias, Rilke, Papini, Baudelaire, tratados de ciencias naturales y física atómica, se fundan los cargos de extranjería levantados contra Arreola. Pero Arreola no necesita *parecer* mexicano. Su mexicanidad es una fatal manera de ser; no reside en los personajes ni en la anécdota, sino en la manera de sentir y de construir la narración.

Arreola es un maestro para administrar la sorpresa, el misterio, el sentido del humor. Asimismo, para ir de lo creíble a lo increíble sin perder verosimilitud. Sus personajes van de ida y vuelta entre la realidad positiva y lo fantástico sin pasar aduanas. Mediante la ironía —de lo tierno a lo brutal—, el absurdo dócil a la lógica, la mezcla de los datos documentados con la ficción, y una subversión constante de lo real tangible, en favor de una subjetividad y un sentido común que descansan en el disparate, Arreola ha creado un nuevo tipo de cuento, un mundo donde la palabra hace festiva y profundamente inútil el afán de distinguir entre lo tangible y los entes de la imaginación. Lo más importante, sin embargo, es que la pirotecnia verbal de Arreola, la nutrida teoría

de personajes y situaciones que presenta, constituyen un intento repetido y feliz de profundizar en su propio drama.

La feria (1963), su novela, cuenta la vida de Zapotlán el Grande, desde su fundación, con la llegada del conquistador Alonso de Ávalos y del primer fraile, Juan de Padilla, hasta el tiempo en que la obra fue escrita. La narración está compuesta por una serie de fragmentos de muy dispareja extensión, en boca de diversos narradores, que forman, en palabras de Saúl Yurkiévich, "una estructura calidoscópica", en la que no se presenta a los personajes ni se sitúan los lugares ni el tiempo en que ocurren los hechos, a la manera de Rulfo en *Pedro Páramo* (1955), y de Cortázar en *Rayuela*, que apareció también en 1963.

Dos temas le dan unidad: la organización de la feria anual en honor de San José, santo patrono de Zapotlán el Grande, y, en un vasto panorama histórico, el reiterado litigio por sus tierras que sostienen, desde el siglo XVI, los naturales de la región.

Algunos de los fragmentos van configurando, por una adición sincopada que puede llegar a parecer aleatoria, las historias de unos cuantos de los 30 mil habitantes del pueblo, como la de Concha Fierro y su himen infranqueable; la del aprendiz de impresor, atormentado por el despertar del sexo —en quien no hay más remedio que ver al propio Arreola—; la de don Salva, el solterón dueño de la tienda de ropa, tímido enamorado de Chayo, una de sus dependientes; o la del presidente del Ateneo pueblerino, don Alfonso —que pide el Reyes por apellido—; la del zapatero metido a agricultor, trasunto del padre de Juan José... Otros son personajes colectivos, como los indios tlayacanques, que hablan siempre al unísono. Otros más corresponden a voces y situaciones anónimas, son esos pedazos de diálogo y esos rostros que se vislumbran al

paso en una plaza llena de gente. Todos juntos arman la historia del pueblo donde nació Arreola. La historia incluye a seres de otros tiempos que intervienen al conjuro del recuerdo y de la callada voz de los documentos. Esta percepción fragmentaria cumple admirablemente la intención de hacer de Zapotlán el Grande el personaje central de *La feria*.

Por sus temas, sus hablas, su estilo, *La feria* resume la obra completa de Arreola. Personajes y obsesiones de sus cuentos reaparecen en la novela. Aquí Arreola conjuga la nobleza de la adolescencia, motivo de nostalgia, y el mordaz escepticismo de la madurez. El buen oído, la gracia, la ternura, la elegancia, la inteligencia, la malicia del narrador resplandecen en *La feria*, teñidas por el amor al terruño, sin que eso mengüe su visión irónica. Por lo menos en cuatro textos anteriores Arreola se había acercado a su pueblo: de manera fallida en "El cuervero", que peca de fácil costumbrismo; de manera magistral en "Hizo el bien mientras vivió", "Pueblerina" y "Corrido".

La feria desvela el afán de Arreola por no dejar morir el mundo lingüístico de su infancia. Para componer la novela, pidió a muchos de sus paisanos que escribieran; se sirvió de cartas y de trozos del periódico local; de documentos antiguos, pasajes bíblicos y los evangelios apócrifos. Con esto, Arreola consiguió acumular una diversidad de tonos —macabros, festivos, bailables, sentimentales, poéticos y dar una muestra de su virtuosismo para dominar diversas jergas.

4 / 6 La formación

En una entrevista sobresaliente, recogida en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Juan José Arreola confió a Emmanuel

Carballo que, "debajo del literato aparente", había sido siempre "el payo jalisciense, el niño que fui y que pasó su vida en el campo viendo el desarrollo de las labores agrícolas y escuchando las canciones de los campesinos, el niño afligido por el drama de la conciencia y del erotismo".[6]

Esta dualidad encarnó en un cuento intrigante y conmovedor, "Tres días y un cenicero", que forma parte de *Palindroma*. Muy pocos escritores, bajo cualquier cielo, han sido capaces de brindar la clave de su vida en una alegoría tan eficaz.

Un día de cacería, con unos amigos y parientes, cerca de Zapotlán el Grande, el narrador y protagonista entra a una laguna para cobrar una garza que mató su sobrino. Bajo el agua, siente con los pies "algo vivo, duro y rendido", que resulta ser una escultura que parece griega. Los cazadores la envuelven en unos petates y el narrador consigue llevarla bajo su cama, oculta a la codicia de los compañeros, al sentido común de la madre y a la lujuria del padre. ¿De dónde llegó la Venus de mármol? En un clima de fiebre, el narrador repasa las posibilidades y... No es justo revelar el resto de la historia porque la delicia de leerla no merece ser estropeada. Pero sí quiero llamar la atención sobre la forma en que este relato resume el encuentro vitalicio del muchacho de Zapotlán el Grande con la cultura clásica. Toda la vida cultural de Arreola está puesta aquí en una clave transparente, transida de astucia, ternura y devoción.

Para Juan José Arreola, nacido en Zapotlán el Grande el 21 de septiembre de 1918, la literatura fue una adquisición infantil. Durante los pocos años que cursó la primaria, hasta cuarto, tuvo la fortuna de tropezar con maestros que lo incli-

6. Juan José Arreola, en Emmanuel Carballo. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte*, Empresas editoriales, México, 1ª. Ed., 1965.

naron a la literatura porque la amaban. Tres caminos siguieron los Aceves, estos profesores admirables, para cumplir su tarea de seducción: leer, redactar composiciones y aprender versos de memoria.

Arreola recuerda como el cimiento de su formación literaria "El Cristo de Temaca", una poesía del padre Alfredo R. Placencia. Cuenta, en *Memoria y olvido*, que antes de aprender a leer y de estar inscrito en la escuela memorizó el poema, porque acompañaba a sus hermanos mayores. Lo aprendió sin comprenderlo, escuchando a los muchachos de quinto año, que estaban repitiéndolo. Se sintió deslumbrado por la armonía de las palabras, por aquel lenguaje distinto al que oía en la calle. Un día, en su casa, arrebatado por el entusiasmo, se subió a una silla y comenzó a recitarlo.[7] Ya entonces estaba enfermo de amor por las palabras y ya sufría la manía de memorizar lo que le gustaba.

A los 11 o 12 años, empezó a representar obras de teatro y a recitar. Una de sus tías declamaba en público. Ya que la edad comenzó a sitiarla, delegó en su sobrino la tarea de ir a las veladas literario-musicales, a las fiestas civiles y a las religiosas. Tenía 15 Arreola cuando pasó en Guadalajara dos años. Ahí compró por primera vez un libro, *Gog*, de Giovanni Papini, a sus ojos el mayor prosista italiano del siglo XX y una de las influencias poderosas en su prosa. En 1936, regresó a Zapotlán el Grande y por un tiempo trabajó como dependiente en tiendas de abarrotes y de ropa, papelerías, molinos de café, chocolaterías. Tras el mostrador comenzó a escribir, en el papel de envoltura, versos, nombres extraños y sus primeros "gérmenes imaginativos".

A fines de ese año vendió una máquina de escribir Oliver, que le había regalado su padre, y una escopeta que había adquirido por su cuenta. Le dieron 13 pesos por la escopeta y 18 por la máquina. Compró un boleto a México, y llegó con casi 13 pesos en la bolsa, de los cuales ocupó enseguida la mitad para comprar *La Chanson de Roland*. En la capital trató a escritores que lo aproximaron a la literatura con su ejemplo: entre otros, Usigli, Villaurrutia y, tan jóvenes como él, José Luis Martínez y Alí Chumacero. Su primer maestro de teatro, el que le enseñó a decir versos y a leer en voz alta, fue Fernando Wagner. Entre otros grandes poetas, le reveló a Rilke.

7. Fernando del Paso. *Memoria y Olvido*, México, Conaculta, 1994.

En 1939 y 1940, metido en el teatro hasta el cuello, Arreola escribió sus primeros textos literarios: algunos poemas y tres farsas en un acto: *La sombra de la sombra*, *Rojo y negro*, inspirada en Stendhal, y *Tierras de Dios*.

A principios de 1940, tras un descalabro económico y una frustración sentimental, volvió a Zapotlán. Esta vez trabajó como maestro de secundaria, y se dedicó a leer con avidez. Escribió también su primer cuento, "Sueño de Navidad", que se publicó en un periódico local, *El Vigía*, la Navidad de 1940.

Tres años más tarde, en Guadalajara, en el primer número de *Eos*, una revista editada por Arturo Rivas Sáiz y por él mismo, publicó su primera obra maestra: "Hizo el bien mientras vivió". Un texto redondo, de sobresaliente arquitectura, tono mesurado y excelente dibujo de personajes. Algunos lo han tildado de cursi. El propio Arreola: "Es un relato de la vida provinciana que me salió del corazón. Está lleno de cursilería pueblerina. Fue un producto natural de mi nobleza adolescente, de mi creencia en la vida y el amor". Hace falta matizar este juicio: la cursilería es de los personajes, no del relato, que es sobrio, medido, astuto para informar al lector de lo que va sucediendo, aunque los personajes no se atrevan a nombrarlo.

Además de "Hizo el bien mientras vivió", en tres de los cuatro números que *Eos* sobrevivió, Arreola reseñó *El gesticulador* de Usigli, *El luto humano* de Revueltas, y publicó unas décimas de las cuales, por curiosidad, transcribo aquí la última:

Gracias por esta ventura
nacida de tu presencia,
y gracias por la dolencia
que tu falta me procura.
Gracias en fin porque dura
sobre mi ser tu substancia,
gracias por esta fragancia
que de tu vida se vierte;
gracias en fin por la muerte
que siento por tu distancia.

En Guadalajara, Arreola conoció al actor francés Louis Jouvet. Con su patrocinio fue a París, en 1944, para estudiar arte dramático, y llegó a pisar el escenario de la Comedia Francesa —como parte de un coro de esclavos, en alguna obra sobre Cleopatra.

A su regreso fundó con Alatorre otra revista *Pan*: siete números, de junio de 1945 a enero-febrero de 1946. En el primero, publicó dos "Fragmentos de una novela" que no terminó nunca y que no han sido recogidos; en el número 3, "El converso"; en el 6 un "Soneto" y la "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos" —es imposible no pensar en su padre, como lo dibuja en *La feria*—. (De Rulfo aparecieron "Nos han dado la tierra" en el número 2, y "Macario" en el 6.)

Guadalajara ya le quedaba estrecha y el escritor se mudó a México donde ingresó, por mediación de Alatorre, al Fondo de Cultura Económica, para trabajar, y a El Colegio de México, para estudiar filología. En esa ciudad reincidiría como editor: fundó y dirigió la colección Los Presentes —que incluye *Los días enmascarados*, el primer libro de Carlos Fuentes—, editó Libros y Cuadernos del Unicornio, la revista *Mester* y las ediciones del mismo nombre. Asimismo, emprendió el rescate de La Casa del Lago, en la primera sección de Chapultepec; con Héctor Mendoza dirigió el movimiento teatral Poesía en Voz Alta; formó en su casa un taller de creación literaria por el que pasaron, en tiempos diferentes, escritores como Vicente Leñero, José de la Colina, José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Tita Valencia, José Agustín, René Avilés Fabila, Alejandro Aura...

Después de *Palindroma* Arreola dejó la escritura, pero no la palabra. Su presencia en numerosos foros y en la televisión, para hablar en vivo, marcó la cultura mexicana en los años finales del siglo XX —fragmentos tomados de sus charlas fueron convertidos en libros por escuchas atentos y devotos, como Jorge Arturo Ojeda, a quien debemos *Y ahora, la mujer...* y *La palabra educación*—. A través de su presencia semanal en la televisión —ningún programa tan memorable como los diálogos que sostuvo en Canal 11 con Antonio Alatorre—, Arreola llevó la fiesta de su palabra a un público muchísimo más amplio que el alcanzado por sus libros. ¡Qué fuerza de contagio tenía verlo regodearse con palabras que le abrillantaban la mirada y le llenaban la boca! En la televisión y en sus numerosas apariciones en público, Arreola le devolvió a la palabra su libertad, su independencia del texto.

5 / 6 *La mujer*

"Quien llegue a saber —escribió Carballo— qué significa la mujer a lo largo de la obra de Arreola podrá decir quién es Juan José Arreola y qué significa su obra." Ningún tema más obsesivamente explorado por Arreola que la mujer, el amor, la imposibilidad de la compañía.

Una constante es el trauma del parto: los niños de "Informe de Liberia" se niegan a nacer. Arreola se siente expulsado y ve en el amor un símbolo del regreso al seno de la gran madre. Considera que al amar a una mujer los hombres nos insertamos en la tierra, y que el deseo supremo es desaparecer, dejar de ser un individuo, regresar al todo original.

No hay compañía posible. Y esa radical amargura lo vuelve contra la mujer, aunque regresa siempre a venerarla de rodillas. Arreola está convencido de que la soledad radical brota de la separación primaria de ese ser platónico que contenía, en una sola masa biológica, al hombre y la mujer: "Padezco la nostalgia de esa separación y he tratado de expresarla en textos que pueden ser erróneamente interpretados como una crítica antifeminista. Desde la infancia he sido un ser ávido que busca completarse en la mujer". La separación original ha intoxicado de rencor a uno y otro. Biológicamente, dice Arreola, la mujer lleva una carga mayor que el hombre; el hombre parece haberse quedado con el espíritu, con la materia que vuela.

Recurrentemente, Arreola examina los matices de la relación entre hombres y mujeres. En "Teoría de Dulcinea" el hombre rechaza a la mujer concreta, que está a su alcance, por perseguir un ideal, y en "Dama de pensamientos" no hay sino el ideal, siempre más cómodo que una mujer concreta. En "In memoriam", un hombre se refugia en el estudio de las relaciones sexuales a través de la historia, para protegerse de su mujer. En "Insectiada", la mujer devoradora, como la mantis religiosa, confirma que, dice Arreola, la actitud natural de toda mujer es absorber al hombre. En "Luna de miel" y en "Interview" la mujer es una trampa; el hombre enamorado se diluye en ella. En "El rinoceronte" un hombre aniquila a su esposa y después es aniquilado por otra mujer. En "La migala", un hombre sufre de pánico porque ha soltado en su casa una bestezuela amenazante.

"La vida privada", "Pueblerina", "El faro", "Parábola del trueque", "Corrido" examinan las posibilidades del triángulo y las paradojas de la fidelidad, desde una especie de tolerancia hacia el engaño, hasta el rencor desbordado en la violencia de los machetes y la sangre. Más complejo es el triángulo que plantea "Una mujer amaestrada", donde un triste saltimbanqui exhibe en la calle a una mujer, sujeta con una cadena tan frágil que es virtualmente ilusoria, para que realice ante el público, por unas monedas, suertes bastante elementales. El narrador culmina la escena acompañando a bailar a la mujer y cayendo de rodillas ante ella para poner punto final a la función.

En una historia deliciosa que viene de la Edad Media, "La canción de Peronelle", Arreola concluye una vez más que el amor es un ideal del espíritu. Un poeta viejo y tuerto y una jovencita enamorada de los poemas que el hombre escribe van juntos en peregrinación, acompañados por una sirvienta, a la feria de San Dionisio. En el momento de la despedida "Peronelle otorgó al poeta su más grande favor. Con la boca fragante, besó amorosa los labios marchitos del maestro. Y Guillermo de Machaut llevó sobre su corazón, hasta la muerte, la dorada hoja de avellano que Peronelle puso de por medio entre su beso".

6 | 6 Palabra de Arreola

Arreola hablaba como escribía; no distinguía entre la imaginación y la realidad; se sentía igualmente agobiado por las pequeñeces y por los problemas metafísicos. En vivo, como por escrito, era el triunfo del verbo, de lo preciso sobre lo confuso, de la forma sobre la materia. Un sol cenital alumbra su voz. Autodidacta de memoria prodigiosa e imaginación febril es ante todo un artista. De las muchas veces en que Arreola fue entrevistado, hubo dos especialmente memorables: sus pláticas con Emmanuel Carballo pueden leerse en *Protagonistas de la literatura mexicana*,[8] y las que tuvo con Fernando del Paso en *Memoria y olvido*.[9] Entresaco de estas fuentes trozos que dejo, por así decirlo, en voz del propio 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.
>
> El poema, como la escultura y la pintura, son imposibilidades absolutas. El gran artista comete aproximaciones.

8. Carballo. *op. cit.*
9. Del Paso. *op. cit.*

> Creo en la materia animada por el espíritu. He llegado a creer que Dios se cumple en su creación. No puedo pensar que Dios exista antes de la creación. Dios es porque nosotros somos. El hombre es capaz de intuir y concebir a Dios; es la criatura indispensable.
>
> La frase bella brota de una instancia espiritual inconsciente, y por ello aparece poblada. Tal ocurre en la poesía: no sabemos cómo anida en cada estructura armoniosa una entidad mágica y metafísica, y es que esa estructura ha nacido como una tentativa formal del espíritu. El espíritu tiene una necesidad inagotable de manifestarse y lo hace a veces empleando la razón, pero siempre en los casos verdaderos, a pesar de la razón o haciendo caso omiso de ella.
>
> Para mí, toda belleza es formal. Lo que yo quiero hacer es fijar mi percepción; mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo.
>
> Cuando soy barroco y elegante en el sentido tradicional, lo soy desde un punto de vista irónico. Detrás de esas bellezas ornamentales conscientes, se puede ver la sorna agazapada. Aspiro al lenguaje absoluto, al lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso porque es fértil, porque es puro tronco.
>
> Admiro a Ramón López Velarde, que fue un revolucionario auténtico de la poesía. En mi obra 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, las he vivido no sólo como mexicano, sino como payo, como pueblerino mexicano. Viví literalmente en

una alacena de compotas. Procedo de una raza de cocineras y de grandes asadores de carneros. Soy un gran gozador de manjares; los quesos que más me gustan son los cotijas, los tapalpas y los chiapas. Soy un producto absolutamente mestizo.

El arte es conocimiento y al esclarecerme a mí mismo podré justificar a otros. Mi obra más importante es la que no he escrito. En mi obra escrita hay una especie de desencanto previo a la realización. Existe una gran distancia entre lo que uno siente como posibilidad y lo que uno obtiene como resultado.

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 defina. En el fondo, no sé quién soy. Me escondo tras una muralla de palabras. Me oculto, como el calamar, en su mancha de tinta.

No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka. Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor. Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana; en ellos delego la tarea que no he podido realizar. Para facilitarla, les cuento todos los días lo que aprendí en las pocas horas en que mi boca estuvo gobernada por el otro. Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiendo.

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Antonio. “Presentación” a la redacción de la revista *Pan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Arreola, Juan José. “Tres días y un cenicero”, *Tres días y un cenicero y otros cuentos*, México, Alfaguara, 2000.

Carballo, Emmanuel. “Arreola y Rulfo cuentistas”, en *Revista Universidad de México*, núm. 7, marzo, 1954.

—. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas editoriales, 1965.

Martínez, José Luis. “Reaparición de Arreola” en *Letras Libres*, México, núm. 55, julio, 2003.

Paso, Fernando del. *Memoria y olvido*, México, Conaculta, 1994.

II
LAS MINIFICCIONES DE ARREOLA: *PALÍNDROMA*

Carmen de Mora[1]

Toda belleza es formal
J.J. Arreola

En un ensayo sobre Arreola, Seymour Menton, a propósito de *Confabulario* (1952), afirmó que la obra del mexicano constituía un compendio del cuento moderno.[2] Leídas desde el presente, algunas páginas suyas presentan también la actualidad del cuento posmoderno. Es lo que sucede con las minificciones[3] de *Palíndroma* (1971),[4] un libro que —se-

1. Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla y responsable del grupo de Investigación "Relaciones Literarias entre Andalucía y América". Ha sido profesora visitante en las Universidades de Regensburg (Alemania), University of Michigan (EE. UU.), Concepción (Chile), Iberoamericana (México), entre otras; ha impartido conferencias en diversas Universidades europeas y americanas, y forma parte del comité científico de varias colecciones y revistas internacionales.

2. Menton, Seymour. *Juan José Arreola*, La Habana: Editora Nacional de Cuba, Cuadernos de la Casa de las Américas. Traducción; Carlos Valdés y Rogelio Llopis, 1963, p. 8.

3. Utilizo aquí el término minificción o minicuento en cuanto construcción transgenérica, es decir, que no implica necesariamente una acción, y donde el discurso narrativo interactúa con el discurso lírico y el especulativo (Gabriela Tomassini, Stella Maris Colombo. "Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert". *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1993, 43 (4), p. 646).

4. Juan José Arreola. *Palíndroma*. México: Joaquín Mortiz, 1980 (4ª ed.).

gún sugiere su título y se explica en la solapa— esconde la posibilidad de ser leído al revés o al derecho. Es un volumen misceláneo que consta de tres partes: la primera da título al libro y contiene varias prosas satíricas; la segunda, titulada *Variaciones sintácticas*, está integrada por una serie de ejercicios retóricos de diversa índole, algunos de ellos reunidos bajo el título de "Doxografías"; la tercera, es una farsa de circo en un acto que abarca más de la mitad del libro. En propiedad, sólo las *Variaciones sintácticas* —de las que me ocupo en este ensayo— pueden considerarse minificciones, pero comparten con los demás textos la posibilidad de ser leídas a la luz del palíndroma. Precisamente esta parte va introducida por dos que presagian el carácter lúdico e intertextual, a la vez, del conjunto:

> Sofía Daífos a Selene Peneles
> Se van Sal acá tía Naves Argelao es ido
> Odiseo alégrase Van a Ítaca las naves.

Sin embargo, la propuesta del libro no consiste tanto en una cuestión de escritura que se puede leer del derecho y del revés, sino más bien en ver el revés de las cosas, el otro lado que habitualmente permanece oculto a la mirada común. A la manera unívoca y formal de entender el palíndroma, le contrapone, pues, Arreola otra de carácter conceptual que reclama más implicación por parte del lector. Digamos que el palíndroma correspondería al ángulo de visión, a la perspectiva adoptada. Pero, en su conjunto, estos textos recuerdan los *progymnásmata* o ejercicios de retórica que se practicaban en las escuelas de la Antigüedad clásica, donde se leía, aprendía de memoria e imitaba a los grandes autores. Con ellos se dotaba a los alumnos de las

armas verbales necesarias para defender una causa o hacer prevalecer una propuesta. ¿De dónde procede el fervor de Arreola por las tácticas retóricas?

Arreola siempre se consideró a sí mismo un autodidacta que desde 1930 ejerció toda clase de oficios, desde vendedor ambulante hasta mozo de cuerda o cajero de banco; fue el ingreso en el Fondo de Cultura Económica, de la mano de Antonio Alatorre, lo que le proporcionó la formación que necesitaba para convertirse en escritor con mayúsculas: la corrección de pruebas, la lectura disciplinada de libros de historia universal, filosofía, economía, sociología, así como la escritura de solapas fueron algunos instrumentos eficaces en dicha tarea. Tan importante o más si cabe, fue el paso por El Colegio de México, fundado en 1947 por Alfonso Reyes y Raimundo Lida. Gracias a la mediación de Reyes, su mentor, Arreola pudo obtener una beca que le permitió realizar estudios lingüísticos y literarios en un centro de prestigio internacional, y entrar en contacto con otros escritores de su generación.[5] Pero la formación retórica de Arreola deriva más que probablemente de su aprendizaje con Reyes y Lida.

La consideración de las formas retóricas que articulan la prosa de Arreola permite iluminar la profundidad y sabiduría de su escritura, y ayuda a comprender sus ideas estéticas. Uno de los elementos retóricos manejados por el autor en *Variaciones sintácticas* es el dilema. Cicerón lo denomina *duplex conclusio*, *complexio* y *comprehensio*, y Aristóteles, el tópico de las cosas opuestas. Cicerón define el *dilema* como una forma de argumento en el que se ofrecen dos alternativas,

5. Emmanuel Carballo. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965.

las cuales son refutadas. La misma clase de argumento recibe en Quintiliano el nombre de *partitio*.[6]

"Duermevela" está construido a partir del dilema como argumento retórico, al que Arreola le imprime un tono irónico y humorístico. Es característico del dilema cerrar los caminos y crear un clima de tensión; sea cual sea la solución por la que se opte será frustrante:

DUERMEVELA

Un cuerpo claro se desplaza limpiamente en el cielo. Usted enciende sus motores y despega vertical. Ya en plena aceleración, corrige su trayectoria y se acopla con ella en el perigeo.

Hizo un cálculo perfecto. Se trata de un cuerpo de mujer que sigue como casi todas una órbita elíptica.

En el momento preciso en que los dos van a llegar a su apogeo, suena el despertador con retraso. ¿Qué hacer?

¿Desayunar a toda velocidad y olvidarla para siempre en la oficina? ¿O quedarse en la cama con riesgo de perder el empleo para intentar un segundo lanzamiento y cumplir su misión en el espacio?

Conteste con toda sinceridad. Si acierta le enviamos a vuelta de correo y sin costo alguno, la reproducción del cuadro que Marc Chagall ha pintado especialmente a todo color para los lectores interesados en el tema.

La utilización de la segunda persona, "Usted", invita al lector a implicarse en la resolución del conflicto: prescindir del placer y cumplir con la obligación o abandonarse y perder el trabajo. Evidentemente se trata de un falso dilema, ya que cabrían otras opciones que sin embargo no están propuestas en el texto. Lo retórico es precisamente escoger tan sólo aquello que sirve a nuestros propósitos. Según hemos visto, Arreola trivializa el uso retórico del dilema, en cuanto argumento propio de la demostración en una causa conjetural, y lo traslada a un contexto cotidiano. El título "Duermevela" refuerza significativamente la naturaleza bifronte del dilema contenido en esta minificción que, a pesar de su talante trivial y humorístico, apunta al eterno conflicto que define la condición humana, pues lo que verdaderamente se pone en juego es la opción entre el deseo —o el sueño— y la realidad —la vela o vigilia— o entre *Eros* y *Thanatos*, formulada en términos freudianos.

Dueño de una extraordinaria capacidad de condensación, Arreola no suele limitarse a un único caso, sino que se recrea en la variedad; además, de los tres grados que presenta la persuasión —enseñar, deleitar y conmover— es evidente que en estas prosas lúdicas le interesa, en particular, el segundo, cuyo objetivo es atraer la simpatía del lector. Ésta se logra con la *varietas* tanto en el hilo de las ideas como en la expresión elocutiva. Es en este aspecto donde derrocha talento el escritor mexicano. A la función nuclear, el acertijo, le superpone varios elementos que contribuyen a perfilarla al tiempo que hacen sonreír al lector: la alegoría de la nave que se acopla a un cuerpo que se desplaza en el cielo para figurar el acto sexual; la inevitable alusión misógina, "se trata de un cuerpo de mujer que sigue como casi todas una órbita elíptica"; la actitud del hablante corresponde a la de un presentador de concurso televisivo o radiofónico; el premio prometido es la reproducción de un cuadro de Chagall. Hay varios cuadros del pintor judío en

6. Véase la *Retórica a Herenio*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid, Editorial Gredos, 1997.

que se observan escenas de individuos flotando en el espacio. Sin duda, es él, muchos de cuyos cuadros son auténticas reconstrucciones del proceso onírico, quien inspira la anécdota de "Duermevela", en la línea del arte surrealista. El aire azul, el personaje volador y la habitación con una apertura hacia lo sobrenatural son elementos familiares de su pintura. Cuando el soñador es un amante —lo que sucede con frecuencia en los trabajos de Chagall— el espacio pictórico se vuelve erótico, soñador y cinemático, y puede contemplarse animado por líneas de fuerza, "vectores psíquicos" cargadas de energía sexual.[7] *El caballo verde*, *Ventana en el cielo* y *El sueño de Jacob* constituyen una muestra representativa de esta modalidad. Los trabajos de la serie *De mauvais sujets*, especialmente *De mauvais sujets IX*, en que, detrás de una ventana, se observa a un soñador que navega hacia un horizonte indefinido; o los cuadros en que aparecen parejas flotando en el espacio, como los titulados *Sobre la ciudad* y *Autour d´elle,* podrían ser la fuente de inspiración más directa de "Duermevela". Por último, si leemos el texto en clave de palíndroma, cabría pensar que es Chagall el inspirador de "Duermevela" y que el premio —el efecto— es la causa.

La inversión irónica es la estrategia adoptada en

PROFILAXIS

> Como es público y notorio, las mujeres transmiten la vida. Esa dolencia mortal. Después de luchar inútilmente contra ella, no queda más recurso que volver a Orígenes y cortar por lo sano sobre un texto de Mateo. A Pacomio, que aisló focos de infección en monasterios inexpugnables. A Jerónimo, soñador de vírgenes que sólo parieran vírgenes.
>
> Salve usted de la vida a todos sus descendientes y únase a la tarea de purificación ambiental. A la vuelta de una sola generación, nuestros males serán cosa del otro mundo. Y las últimas sobrevivientes podrán acostarse sin peligro en la fosa común a todos los Padres del desierto.

7. Roy Mc Mullen, Iris Bidermanas. *The world of Marc Chagall*. London: Aldus Books Limited, 1968, pp. 40-46. Véase también Le Targat, François. *Marc Chagall*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1985.

La palabra "profilaxis" significa "preservación de la enfermedad". Se sobreentiende que la profilaxis está destinada a proteger la vida. Mediante el recurso de la inversión irónica, el narrador parte del punto de vista contrario: la vida está contemplada como "dolencia mortal", y puesto que las mujeres transmiten la vida —la enfermedad—, el hombre tendrá que adoptar medidas profilácticas para protegerse.

La ironía es la expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de ésta.[8] Aunque existen varias modalidades, la dialéctica epidíctica (elogio/vituperio) es el referente principal. Arreola elige un reproche consagrado por la tradición misógina, que considera a las mujeres transmisoras de enfermedad. Sin embargo, desde su óptica palindromática, invierte los términos. Lo que la tradición cristiana —aludida aquí a través de los Santos Padres— les censuraba a las mujeres, era practicar el sexo sin la finalidad de engendrar; de ahí que las que usaban libremente de su cuerpo se consideraran transmisoras potenciales de enfermedades —venéreas—; en cambio, se ensal-

8. Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria*. Vol. II. Madrid: Editorial Gredos, 1984 (2ª reimp.), p. 85.

zaba la función procreadora de la mujer. La misma que Arreola considera en "Profilaxis" una amenaza.

Las medidas que sugiere para protegerse de la enfermedad son la automutilación o la vida ascética:

a) Volver a Orígenes. Recordemos que Orígenes se automutiló los órganos sexuales.
b) Cortar por lo sano sobre un texto de Mateo. Se refiere sin duda a: "Si tu mano o tu pie te escandaliza, córtatelo y échalo de ti; que mejor te es entrar en la vida manco o cojo que con manos o pies ser arrojado al fuego eterno" (18:8).
c) Pacomio fue el fundador del cenobitismo.
d) Jerónimo formó un círculo de damas cristianas a las que incitó a la vida ascética.

Termina el texto con una exhortación a los lectores para que se unan a la tarea de purificación ambiental. La ironía se intensifica con el tono vehemente del último párrafo. Ya no se trata de "salvar la vida" sino "salvar de la vida" a los descendientes; la expresión "nuestros males serán cosa del otro mundo" no se refiere a la desaparición de nuestros males sino de nuestra vida. Si la única manera de escapar a la enfermedad (vida) es la muerte, los "Padres del desierto" ya no son los antes citados (Pacomio y Jerónimo, por ejemplo) sino todos los hombres de una sociedad sin descendientes.

Según se ha visto, en el plano conceptual es la inversión irónica la táctica que articula el tejido de "Profilaxis"; en lo que respecta a la forma, recurre a la expolición, que consiste en pulir y redondear un pensamiento mediante la variación de su formulación elocutiva y de los pensamientos secundarios pertenecientes a la idea principal. La figura

consiste, por tanto, en insistir sobre un pensamiento central expuesto.[9] La idea central en "Profilaxis" es la vida entendida como dolencia o enfermedad, y lo que hace el autor es subordinar a ella los demás contenidos del minitexto, en particular, el rechazo de cuanto contribuye a la perpetuación de la vida, incluida la mujer.

Otra figura importante es la que maneja en "Doxografías": la *chría*. El término "doxografías" se refiere a aquellas obras que recogen opiniones y puntos de vista de filósofos y científicos del pasado sobre diversas materias. Se trata, en efecto, de una selección de frases imaginarias que contienen una opinión y corresponden a personajes famosos. Equivale, por tanto, a la *chría*, una declaración o acción breve atribuida certeramente a un personaje determinado —personajes históricos, mitológicos o literarios conocidos por la mayoría— o que es equivalente a uno determinado.[10] En estrecha relación con ella se hallan la sentencia y el *apomnemóneuma*, pues toda sentencia breve atribuida a un personaje da lugar a una *chría*, y el *apomnemóneuma* es una acción o dicho útil para la vida. La sentencia difiere de *la chría* en cuatro aspectos: la *chría* se atribuye siempre a un personaje, mientras que la sentencia no siempre; la *chría* unas veces muestra lo general y otras lo particular, mientras que la sentencia siempre lo general; también, en que la *chría* a veces presenta algo gracioso sin que aporte ninguna utilidad, mientras que la sentencia se refiere siempre a las cosas útiles para la vida; en cuarto lugar, en que la *chría* puede ser una acción o un dicho, mientras que la sentencia

9. Lausberg, *op. cit.*, p. 245.
10. A través de ellas, el autor "canibaliza la tradición para someterla a una semiosis hipertextual" (Tomassini y Colombo), *op. cit.*, p. 642.

es únicamente un dicho.[11] El *apomnemóneuma* se distingue de la *chría* en que a veces se alarga, mientras que la *chría* es breve; también en que ésta se atribuye a un personaje, mientras que el *apomnemóneuma* se recuerda también por sí mismo. Se le llama *chría*, utilidad, porque en muchos aspectos es más útil para la vida que los otros. De los tres géneros de *chría*, a saber, verbales, de hechos y mixtas, las que integran "Doxografías" son preferentemente de naturaleza verbal. Con objeto de mostrar el funcionamiento de esta forma retórica en la prosa de Arreola le dedicaré algunos comentarios.

FRANCISCO DE ALDANA

> No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo.

Juega aquí el autor con el hedonismo repetidamente atribuido a la poesía amorosa de Aldana. La frase no corresponde a Aldana, sino a la visión que tiene Arreola sobre la poesía del escritor renacentista; en particular creo que está inspirada en el conocido fragmento del poema *Angélica y Medoro* en el que Aldana representa mediante su libre recreación de Ariosto la *voluptas* armónica. La idea de que todo el compuesto, el ánima y el cuerpo juntos, es más noble y perfecto que el alma sola. Por ello es superior el amor de aquellos que aman con cuerpo y alma. Los amantes alcanzan en la "dulce guerra" la unión física y la "dichosa luz", la armonización de las almas. Aldana escribió, ade-

11. Teón. Hermógenes. Aftonio. *Ejercicios de retórica*. Introducción, traducción y notas de Mª Dolores Reche Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991, pp. 179-183.

más, una especie de tratado sobre el tema, desafortunadamente perdido, cuyo título, *Obra de amor y hermosura a lo sensual*, sugiere la misma idea. La frase atribuida por Arreola a Aldana se correspondería con los siguientes versos:

> La paz tomaste, ¡oh venturoso amante!,
> Con dulce guerra en brazos de tu amiga,
> Y aquella paz, mil veces, que es bastante,
> Nunca me fuera en paz de mi fatiga.
> ¡Triste!, no porque paz mi lengua cante
> paz quiere [s] inmortal, fiera enemiga,
> mas antes, contra amor de celo armada,
> huyes la paz, que tanto al cielo agrada [...][12]

El poeta acusa a la amada de no haberle querido dar esa metafórica paz de amor, a la que califica de inmortal, que sí disfrutaron Angélica y Medoro, los personajes del poema. Arreola traduce en términos prosaicos y coloquiales el espíritu de la poesía amorosa de Aldana. El contenido de la *chría* alude al abrazo armónico de los amantes, donde cuerpos y almas se confunden entre sí en una especie de palíndroma, pero la expresión "lucharon cuerpo a cuerpo" añade un matiz irónico que la aproxima a la tradicional confrontación entre los sexos propia de la escritura arreolina.

HOMERO SANTOS

> Los habitantes de Ficticia somos realistas. Aceptamos en principio que la liebre es un gato.

12. Francisco Aldana. *Poesías castellanas completas*. Edición de José Lara Garrido. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1985, p. 497.

Se atribuye una frase a un personaje aparentemente ficticio, Homero Santos, cuyo nombre resulta simbólico y significativo porque anticipa el contenido de la *chría*. Homero queda directamente asociado con el padre de la literatura universal y, por tanto, con la ficción; Santos resulta un apellido mucho más común y prosaico que sugiere la religiosidad católica. Ambas, ficción y religiosidad, constituyen una cuestión de fe. En cuanto a la frase, el escritor mexicano juega con la popular expresión "dar gato por liebre" para sugerir la capacidad de engañar, de darle a la mentira apariencia de verdad, habilidad imprescindible en un escritor. A pesar de su brevedad y de presentarse bajo la forma de dislate o paradoja, encierra una idea propia de la teoría literaria. Nos dice que la verosimilitud no depende exclusivamente del contenido de la obra, sino se establece mediante un pacto entre el escritor y el lector; entre el poder de persuasión del primero y la receptividad del segundo; y requiere para que la obra sea posible esa "suspensión permanente de la incredulidad" de que hablaba Coleridge, la idea, en suma, de que la literatura es ante todo un hecho de comunicación. La ficción y la realidad forman un palíndroma. En el mundo real, lo ficticio queda en un segundo plano, mientras que en la ficción sucede lo contrario. Para que se dé el hecho literario, ambas, realidad y ficción son necesarias. También podría leerse, naturalmente, en la misma clave amorosa que las restantes minificciones: el amor es una cuestión de fe, un autoengaño.

En la siguiente, Arreola le da la vuelta al conocidísimo mito de Prometeo para representar el secular antagonismo entre los sexos:

PROMETEO A SU BUITRE PREDILECTA

> Más arriba, a la izquierda, tengo algo muy dulce para ti. (Ella se obstinó en el hígado y no supo del corazón de Prometeo).

Hay dos aspectos del mito con los que cabe asociar esta *chría*: uno, Prometeo les enseñó a los hombres a quedarse con la mejor parte de las víctimas que se sacrificaban a los dioses; otro, el castigo al que el propio Prometeo fue sometido por haber robado el fuego del Olimpo para entregárselo a los mortales. Resulta paradójico que Prometeo se convirtiera él mismo en experimento de su propia enseñanza y, más aún, que la buitre-discípula hiciera caso omiso de su ofrecimiento. Pero sobre todo sugiere una relación sadomasoquista en la que verdugo-víctima forman un palíndroma. Mediante el mito y la conversión del águila o buitre en una figura femenina, Arreola recrea una vez más la idea negativa y conflictiva de la pareja que sostiene en la mayor parte de sus textos. En todo caso, Prometeo aquí no está contemplado como víctima, puesto que se presta voluntariamente al sacrificio.

Una de las más complejas es:

MITOLÓGICA

> Ya no puedes acuñarla a tu imagen y semejanza. Tendrás que aceptarla sin peso y sin ley, porque es el metal ardiente que circula ya por tus venas.

El punto de partida es la fusión de dos frases bíblicas. La pronunciada por Dios: "Hagamos al hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza", y la pronunciada por Adán cuando

Dios creó a la mujer: "Esto sí que es ya huesos de mis huesos y carne de mi carne", lo que equivale a "el metal ardiente que circula ya por tus venas". La idea contenida en la frase de Arreola se refiere a la mujer como objeto amoroso en un sentido casi determinista, que se remonta a los orígenes, al instante mismo de la creación; por ello, las palabras están formuladas como si se tratara de una exhortación divina. El mito de la creación de la mujer es diferente del mito del hombre; mientras que éste está hecho a imagen y semejanza de Dios, ella es parte del ser de aquél, pero distinta. De ese modo el mito explicaría el origen del amor y también su condición: que resulte un impulso irresistible más poderoso que la voluntad. El funcionamiento palindromático está claro: la mujer sale del hombre (origen mítico) y regresa a él (enamoramiento). Sin embargo, para contrarrestar la previsibilidad del mito genésico y crear un efecto de sorpresa, tan necesario en la buena ejecución de una *chría*, Arreola recurre a la metáfora de la moneda. Presenta en primer lugar el resultado, la moneda ya acuñada como algo inmodificable, y, en segundo lugar, el origen, cuando era metal que circulaba por las venas de la tierra antes de ser extraído.

El título "Mitológica" ilustra aún más el poder de sugerencia de esta breve narración. El mito es una de las formas simples o fundamentales a las que recurre el ser humano para ordenar el caos del universo.[13] Es precisamente aquélla que se constituye a partir de una pregunta basada en el deseo de conocer la naturaleza profunda de todos los elementos del universo, en los que se observa la constancia y la multiplicidad, y una respuesta en forma de palabra que la

13. André Jolles. *Formes Simples*. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

satisface. Cada vez que la pregunta se anula en una respuesta, cada vez que el universo se hace creación encontramos un acontecimiento que reduce la multiplicidad a la unidad absoluta. Esa irrupción súbita del acontecimiento que lo impone y lo hace irresistible define el gesto universal del mito, es el elemento constante en su multiplicidad.[14] Al recordar los orígenes de la mujer y convertirla en mito se está subrayando su condición de atracción irresistible —tratándose de Arreola, se podría añadir, de mal inevitable—, como bien apunta "el metal que circula ya por tus venas".

Más enigmática resulta la siguiente *chría* supuestamente encontrada en un papiro de Oxyrrinco, aunque, una vez más, inventada por Arreola:

ÁGRAFA MUSULMANA EN PAPIRO DE OXYRRINCO

> Estabas a ras de tierra y no te vi. Tuve que cavar hasta el fondo de mí para encontrarte.

La frase, por su generalidad, admite lecturas diversas, aunque se puede entender en la misma línea que las anteriores, referida a la relación amorosa. A través de las palabras que dirige el amante al ser amado, Arreola sugiere que el amor que sentimos cuando nos enamoramos no procede de la persona amada, sino que está en nosotros mismos, es una invención del amante. Para expresar esta idea recurre al descubrimiento de los papiros de Oxyrrinco que se conservaron en los vertederos de basura de esta ciudad egipcia y permanecieron intactos hasta finales del siglo XIX en que fueron sacados a la luz. Ahí aparecieron en grandes cantidades y mezclados al

14. *Ibidem.*, pp. 92-93.

azar papeles pertenecientes a la vida cotidiana —cartas privadas, listas de compras, declaraciones fiscales—, pero también los cantos de Safo, la comedia de Menandro y las elegantes elegías de Calímaco, entre otros textos importantes. Entre los papiros encontrados se encuentra un *ars amatoria* que probablemente fue escrito por una mujer. "Ágrafa", término que se refiere a una persona que no sabe escribir o que es poco dada a escribir, apunta precisamente a una mujer. "Musulmana" indica que pertenece a una cultura posterior a la del soporte material que utiliza, pues la mayor parte de los papiros hallados en Oxyrrinco pertenecen a la época grecorromana. El hecho de que se trate de una musulmana que escribe en un papiro de Oxyrrinco y, por tanto, una continuadora de Safo y de la anónima autora del *ars amatoria*, invita a pensar que el amor propuesto en la frase podría ser de carácter lésbico.

De la misma manera que los papiros habían estado siempre en aquel lugar, casi en la superficie, y no habían sido descubiertos, así también, parece decir Arreola, sucede con el amor. La idea de penetrar hacia lo más profundo para descubrir lo que está en la superficie resultaría otra variante del palíndroma y, desde luego, el amor lésbico también puede considerarse palindromático.

"Ágrafa musulmana en papiro de Oxyrrinco" y "Homero Santos" presentan algunos rasgos en común. En ambos casos se da una superposición de culturas (clásica y cristiana, en la primera; egipcia, grecorromana y musulmana, en la segunda). Mestizaje cultural similar al que revela Arreola al apropiarse de textos ajenos de autores antiguos o anteriores a él; en ese sentido, ambas *chrías* tendrían carácter metaficcional, constituyendo una puesta en abismo del método de trabajo seguido por el autor en estos textos y del carácter profundamente intertextual de su escritura.

Una de las frases más logradas por lo sintética es la que corresponde a:

DE ESCAQUÍSTICA

> La presión ejercida sobre una casilla se propaga en toda la superficie del tablero.

El texto de base obviamente es el principio de Arquímedes, pero extrapolado al juego de ajedrez, y ambos a la pareja. Los escaques blancos y negros del tablero sugieren la diferencia y confrontación entre los sexos; el juego, en sí, se basa en la interrelación entre ambos contrincantes, de forma que el movimiento de uno de ellos condiciona el del otro y viceversa, hasta formar un perpetuo palíndroma.

En "Claudeliana" le dedica un homenaje burlón a *Le soulier de satin*,[15] la singular obra de Paul Claudel, cuyo lema es: "El orden es el placer de la razón: pero el desorden es la delicia de la imaginación":

> Cansado de tanta Proeza me fui con doña Música a otra parte. Pero hace mucho tiempo que don Juan de Austria murió dentro de mí. Viuda por fin de don Pelayo y sin carta de Rodrigo, te espera en Mogador sentado en su barril de pólvora y con la mecha prendida, el Capitán Cachadiablo.

Se trata de una evocación del siglo XVI en España y América. Los personajes principales son doña Proeza, don Pelayo, el

15. Paul Claudel. *Le soulier de satin*. Paris: Éditions Gallimard, 1953. Según cuenta Arreola, le compró *El zapato de raso* en francés al escritor Efrén Hernández, que era dueño de una librería (*Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947), contada a Fernando del Paso* (1994). México: CNCA, 1994, p. 120.

esposo, y don Rodrigo, el amante; los acompañan doña Música, Cachadiablo, y la hija de doña Proeza, entre otros muchos personajes. Para comprender el rompecabezas propuesto por Arreola es preciso considerar las directrices escénicas ofrecidas por el autor. Los actores de cada escena aparecerán antes de que los de la escena precedente hayan terminado de hablar y se entregarán inmediatamente a su pequeño trabajo preparatorio. Las indicaciones de escena, cuando alguien se quede pensativo y no se produzca movimiento, serán anotadas o leídas por el regidor o los actores mismos, que sacarán de su bolsillo o se pasarán mutuamente los papeles necesarios. Si se equivocan no pasa nada. Es preciso que todo tenga un aire provisional, en proceso, incoherente e improvisado en el entusiasmo. El autor se permite comprimir el país, el tiempo y el espacio. Arreola lleva a cabo una parodia de las citadas indicaciones reproduciendo frases que nada tienen que ver entre sí y que corresponden a distintos personajes, yuxtaponiéndolas, no obstante, como si pertenecieran a una sola voz. Es el lector quien, si está familiarizado con *Le soulier de satin*, podrá identificar la situación y el personaje al que corresponde. La primera frase podría atribuirse a Rodrigo, quien se marcha a América por mandato del Rey. "Viuda por fin de don Pelayo y sin carta de Rodrigo" expone la situación en que se encuentra doña Proeza cuando se marcha a Mogador, adonde había sido enviada por don Pelayo, su esposo, para cuidar el castillo que le había dado el Rey. Es ahí donde entra el tercero en discordia conocido como el capitán Cachadiablo. Se trata de don Camille, bajo cuya custodia permanece doña Proeza en Mogador. Cuando Rodrigo llega a Mogador se entera de que ambos se habían casado en secreto y habían tenido una hija. El texto adopta un tono epistolar que remite a la carta que doña Proeza le escribió a don Rodrigo y arrojó al mar. Carta que, según se dice en la obra, viajó durante 10 años de Flandes a China y de Polonia a Etiopía. En la parte final, Rodrigo llega a Mogador en calidad de virrey movido por la carta de doña Proeza. Es entonces cuando ella se dispone a morir y le entrega su hija.

Arreola recurre a la famosa pieza de Claudel para exponer el caso de un triángulo amoroso. La construcción en palíndroma está implícita en el lema de la obra ("El desorden es la delicia de la imaginación"), en el recorrido de la carta (ida y vuelta) y en la idea del viaje.

BÍBLICA

> Levanto el sitio y abandono el campo... La cita es para hoy en la noche. Ven lavada y perfumada. Unge tus cabellos, ciñe tus más preciosas vestiduras, derrama en tu cuerpo la mirra y el incienso. Planté mi tienda de campaña en las afueras de Betulia. Allí te espero guarnecido de púrpura y de vino, con la mesa de manjares dispuesta, el lecho abierto y la cabeza prematuramente cortada.

Esta *chría* reproduce —obviamente— la conocidísima y bíblica historia de Judit, quien le cortó la cabeza a Holofernes, general en jefe del ejército asirio, para salvar a su pueblo. La originalidad radica en que Arreola adopta la perspectiva de Holofernes. En la pseudo-cita, éste se presenta con la cabeza prematuramente cortada en doble sentido, literal y metafórico; sobre todo en este último, pues la pasión por Judit le cegó el entendimiento hasta el punto de acceder a caer en la trampa. Una vez más Arreola cuenta el otro lado, el revés de la historia. Conociendo su inclinación a considerar a los hombres víctimas voluntarias o involun-

tarias de los hechizos femeninos, el caso de Holofernes debía revestir para él un valor paradigmático.

DE JOHN DONNE

El espíritu es solvente de la carne. Pero yo soy de tu carne indisoluble.

La elección de Donne no es casual. Como la mayoría de los poetas de su tiempo, Donne poseía una sólida formación retórica basada en la capacidad persuasiva del lenguaje y en la utilidad de los tropos, en particular, los que tienen que ver con la repetición, los juegos de palabras y de analogías. En la frase propuesta por Arreola se combinan dos aspectos que definen la poética de Donne: la afición a los tropos y la concepción amorosa. En lo primero, juega el mexicano con la *conmutación*, que se produce cuando dos ideas contrapuestas se expresan mediante transposición de los términos, de manera que de la primera surge la segunda, de significado contrario a aquélla. En lo segundo, alude a cierto concepto del amor que se desprende de algunos poemas contenidos en *Songs and Sonnets*, el mejor de los cuales es "The Ecstasy".[16] En dicha composición defiende un amor físico y espiritual a la vez. Los sentidos corporales permiten a los enamorados conocerse, por ello no deben considerarse material desechable. Cuando se unen con otro más noble —el alma— se produce un efecto similar al de la aleación de metales más puros con otros menos nobles, que sin embargo contribuyen a endurecerlos:

16. John Donne. *Canciones y sonetos*. Edición bilingüe de Purificación Ribes. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1996, p. 203.

Pero, ay, ¿por qué durante tanto tiempo
estos cuerpos nuestros hemos rechazado?
Nuestros son, aunque no son nosotros; nosotros somos
las inteligencias; ellos, nuestra esfera.

A ellos gratitud debemos, porque así al principio
ellos a nosotros condujeron;
a nosotros, sus fuerzas, el sentido, confirieron,
y escoria no son para nosotros, sino aleación.

Sobre el hombre no ejerce el cielo su influencia
a menos que deje su marca sobre el aire.
Así puede fluir el alma al alma,
Aunque primero al cuerpo se dirija.
(...)
A nuestros cuerpos retornemos, pues, que así
puedan los débiles el amor revelado contemplar.
En las almas crecen los misterios del amor,
y sin embargo en su cuerpo está su libro.

Y si, como nosotros, un amante
ha oído este Diálogo de Uno
¡que nos siga observando! Escaso cambio
encontrará cuando a los cuerpos nos vayamos.

La idea expresada por Donne en este poema coincide con la que plantea Aristófanes en *El Simposio* acerca de la importancia del amor para que la integridad del ser sea posible, pues el amor no es sino la añoranza mutua de las dos mitades que originalmente constituían el ser humano. Arreola, por su parte, se ha referido en numerosas ocasiones, en su obra, a la presencia del mito del Andrógino cuando se trata de la pareja.

Después de cantar, no sin ironía, el amor, en la última *chría* Arreola revela el lado más amargo, el desamor, a través de un "Cuento de horror" que mucho recuerda a "La migala":

"La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones".

Es la frase de un amante herido que confiesa la dificultad que tiene para olvidar tras haber sido abandonado. Ella ya no está, pero sigue presente en sus pensamientos. La metáfora manejada es la de esos castillos abandonados y habitados por fantasmas, propios de las novelas góticas, proyecciones de los más obstinados terrores del subconsciente. El movimiento de dentro hacia afuera ("la mujer que amé") y de fuera hacia adentro ("Yo soy el lugar de las apariciones") resulta claramente palindromático.

La lectura de las minificciones de *Palíndroma*, de acuerdo con las interpretaciones propuestas, muestra que se trata de un juego de variaciones serias y humorísticas a la vez sobre el tema amoroso, una especie de *ars amatoria*, en que, poniendo a prueba sus conocimientos de retórica, y, naturalmente, los de sus lectores, Arreola trabaja intertextualmente con algunos de sus autores y textos favoritos, se los apropia y los modifica para imponerles su propia cosmovisión.

BIBLIOGRAFÍA

Aldana, Francisco. *Poesías castellanas completas*. Edición de José Lara Garrido. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1985, p. 497.

Arreola, Juan José. *Palíndroma*. México: Joaquín Mortiz, 1980 (4ª ed.).

Carballo, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965, pp. 375-376.

Claudel, Paul. *Le soulier de satin*. Paris: Éditions Gallimard, 1953.

Donne, John. *Canciones y sonetos*. Edición bilingüe de Purificación Ribes. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1996.

Jolles, André. *Formes Simples*. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Vol. II. Madrid: Ed. Gredos, 1984 (2ª reimp.), p. 85.

Mc Mullen, Roy, Bidermanas, Iris. *The world of Marc Chagall*. London: Aldus Books Limited, 1968, pp. 40-46.

—.*Retórica a Herenio*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid, Editorial Gredos, 1997.

Teón. Hermógenes. Aftonio. *Ejercicios de retórica*. Introducción, traducción y notas de Mª Dolores Reche Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991, pp. 179-183.

Tomassini, Gabriela, Colombo, Stella Maris. "Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert". *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1993, 43 (4), p. 646.

III
AY AY AY AY AY AY AY CUÁNTO ME GUSTA *LA FERIA*

Sara poot Herrera[1]

Unas van para Zayula
Otras para Zapotlán
Las olas de la laguna.

Los lectores de Juan José Arreola siempre estamos de fiesta y celebramos sus publicaciones, reediciones y antologías. Su muy festiva novela *La feria* se gestó entre dos fechas: según el colofón, 4000 ejemplares salieron de la imprenta el 5 de noviembre de 1963[2], y el manuscrito original tiene como fecha de inicio el 27 de enero de 1954[3]. Esto es, empezó a circular hace más de cincuenta años —fines de 1963— y empezó a escribirse hace más de sesenta años —principios de 1954, año de su pieza teatral *La hora de todos*[4]. ¿Más de cincuenta tiene *La feria*?

1. Se especializa en la literatura virreinal novohispana y en la literatura mexicana de los siglos XIX, XX y lo que va del XXI. Es cofundadora y directora de UC-Mexicanistas, integrante de la Academia Mexicana de la Lengua y ha recibido varios premios, entre otros, el Outstanding Graduate Mentor Award (2013-2014), de la Universidad de California en Santa Bárbara.

2. Cito aquí por la primera edición. Juan José Arreola, *La feria*. Asteriscos de Vicente Rojo, Joaquín Mortiz, 1963 (*Serie del Volador*). Cito por fragmentos, que yo enumero, y por números de páginas.

3. Publicado ya en Sara Poot Herrera, *De las ferias, la de Arreola es más hermosa*, Dirección de Publicaciones de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Guadalajara, 2013.

4. Juan José Arreola, *La hora de todos*, Los Presentes, México, 1954.

Sí, y estamos a más de sesenta años de la libreta donde Juan José Arreola dio inicio a lo que sería su única novela. Mucho se ha dicho de ella, y entre los muchos decires releemos lo que expresó Carlos Monsiváis poco después de que Arreola fuera a ver lo que ocurría en el cielo con "el silencio de Dios".

Eso fue el lunes 3 de diciembre de 2001, día y fecha en que murió el autor de *La feria*, que hoy releemos y celebramos, y de otros títulos de antología como lo son por ejemplo *Varia invención*[5] y *Confabulario*[6], *Bestiario*[7] y *Palindroma*[8]. Un día antes del muy triste lunes 3 de diciembre de 2001 había terminado la Feria Internacional del Libro de Guadalajara; el (entonces) "Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo" tiempo atrás se le había otorgado a Juan José Arreola. Aquel año —1992–, la FIL comenzó el sábado 28 de noviembre y esa noche, en la recepción del premio, en su discurso oficial, académico y personal, José Luis Martínez habló de Juan José Arreola, su amigo de la infancia, su lector de siempre. Días después, la FIL cerró con una gran feria popular en homenaje al escritor de Zapotlán el Grande: noche festiva, fiestera, con colores de fuego que iluminaron el fondo negro del cielo tapatío. Era domingo 6 de diciembre de 1992, concluía la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, y todos festejaban que el Rulfo hubiera sido para Arreola. El premio era símbolo de "la yunta de Jalisco", bisagra literaria forjada por la narrativa de dos grandes jaliscienses: Juan Rulfo y Juan José Arreola.

5. *Varia invención*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949 (*Tezontle*).
6. *Confabulario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952 (*Letras Mexicanas*, 2).
7. *Bestiario*, (1958) en *Obras de J. J. Arreola*, Joaquín Mortiz, México, 1972.
8. *Palindroma*, en *Obras de J. J. Arreola*, Joaquín Mortiz, México, 1971.

Casi nueve años después (de diciembre de 1992 a diciembre de 2001), murió Arreola. Horas más tarde, las palabras de Monsiváis a las que me he referido fueron:

> En los años recientes he vuelto a su novela magistral *La feria*, el retrato gozoso y entrañable de un pueblo, Zapotlán el Grande o Ciudad Guzmán, que en la escritura de Arreola se vuelve el pueblo de los orígenes, donde la risa, el chisme, el sexo disfrutado hipócritamente y la fragmentación al infinito de los murmullos sociales integran la visión circular de la otra provincia, la que Rulfo no toca.

Yo he dicho que si el de Rulfo es un pueblo muerto el de Arreola es un pueblo muy vivo.

Ese mismo lunes 3 de diciembre, Hugo Gutiérrez Vega comentó:

> *La feria* es una obra perfecta en todos sentidos. Es difícil en la literatura en lengua española contemporánea encontrar una obra perfecta, diría que son dos o tres autores que han logrado eso, y uno de ellos es Juan José Arreola con esa obra. Pienso que su memoria nos obliga a releer su obra, que además es un placer porque es una prosa de rarísima hermosura, y acercarnos a ese modelo de perfección, como decían los clásicos, que es *La feria*[9].

Gutiérrez Vega se refiere a ella como "obra perfecta", y lo es, y es hermosa como feria —la del Zapotlán literario de Juan José—

9. Las de Monsiváis y Gutiérrez Vega están entre las opiniones recogidas en "Recuerdo y despedida de un prosista extraordinario" (Ángel Vargas, Pablo Espinosa, Ericka Montaño y Carlos Pau). *La Jornada*, Martes 4 de noviembre de 2001.

y como *feria* —la novela de Arreola. Para mí, "de las ferias, la de Arreola es más hermosa", inicialmente apuntada por la mano artesanal de su autor en la libreta de enero de 1954 y publicada por la editorial Joaquín Mortiz en noviembre de 1963.

Cuando la cita Monsiváis en diciembre de 2001, se refiere al lugar de los hechos de la novela; Gutiérrez Vega, a su acabado formal. Las dos opiniones resumen las de otros escritores y lectores de *La feria*, resumidas a su vez por lo que antes había dicho José Luis Martínez, "me parece su mejor obra"[10]. De todo el conjunto arreolino, es la pieza que elige su coetáneo y amigo, compañero de banca de parvulitos de Juan (el Juan José vino después), y quien sería modelo de erudición y sabiduría literarias. Con él y otros niños de la escuela, Juanito el recitador practicaba a la hora del recreo la religión de la Babucha, inventada por él mismo, lo que hizo con otras historias y realidades también, como este juego "perturbador" de la Babucha. Eso fue —dijo José Luis Martínez— en la escuela Renacimiento de Ciudad Guzmán a donde asistieron los dos, nacidos ambos en 1918 y que este año de 2017 cumplirían 95 años y que este año de 2018 cumplirían 100 años.

Esta historia personal se entreteje con la literaria, y la de Juan José Arreola se caracteriza por reunir una y otra; vida y literatura que a su vez han sido revisitadas por otros (y muchos) escritores, todos amigos y lectores de un autor de cuentos canónicos e imprescindibles de la literatura escrita en español y de una única novela, centro de su narrativa, escrita ésta con el amor por la palabra, el talento artístico y la gracia artística también de Juan José Arreola.

10. "Entrevista con José Luis Martínez" de Javier Galindo Ulloa, quien informa que fue hecha en 1999. Se publicó en *La Jornada Semanal*. Domingo 6 de mayo de 2007.

Cuenta José Luis Martínez, al referirse a la niñez de los dos amigos, que Arreola le atribuyó la frase: "Y la Babucha descenderá a los infiernos con su hoja de vergüenza y bochorno". Y seguramente así fue —la atribución— tal vez retocada en voz alta durante la conversación "de memoria y olvido" entre Juan José Arreola y Fernando del Paso[11]. Decía Arreola que, a diferencia de la gente que pensaba para hablar, él hablaba para pensar, y así fue desde las primeras entrevistas que le hizo Emmanuel Carballo y en entrevistas posteriores donde mencionaba con cierta recurrencia a Zapotlán, convertido en *La feria* en un pueblo tan histórico y geográfico como literario.

De *La feria* hablamos todos, de sus 288 fragmentos que hemos numerado y leído como notas de una polifonía, no sólo por la simultaneidad de sus muchísimas voces y su magnífica sonoridad, y por los tonos y tonadas que armonizan en contrapunto, sino porque sus historias habladas y escritas también, individuales y colectivas, inventadas y recreadas, tristes, alegres, de cada día, del pasado y del presente de Zapotlán, hacen de la novela una composición redonda, una novela completa, una talla perfecta.

Con la "varia invención", el "inventario" y los "confabularios" propios del escritor metidos en *La feria*, dicha perfección incluye citas de textos ajenos que Arreola transcribe, adecua, afina para ponerlos a funcionar en el conjunto de una novela coral –la suya– que llena sus pautas con escritos de algunos de sus personajes y con recortes de documentos que atestiguan los avatares históricos de Zapotlán. Entre lo que se dice y se hace, lo que se escribe y transcribe, nos vamos me-

11. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, Consejo Nacional para la Cultura y las Arte, México, 1994 (*Memorias Mexicanas*). En este libro se recogen también entrevistas anteriores (una hecha por Emmanuel Carballo y otra por Mauricio de la Selva).

tiendo por la feria, en la que giran a modo de tiovivo de feria situaciones encadenadas entre sí, distribuidas al mismo tiempo entre los fragmentos y las también artísticas y graciosas viñetas de Vicente Rojo que están a lo largo de *La feria*. En ella, los temblores del pasado dieron lugar al juramento a San José, patrono de Zapotlán, y ese juramento mantiene la tradicional feria del mes de octubre. La feria de este año se ha quedado sin mayordomo (murió el licenciado, quien se había sacado la rifa para encargarse de los gastos la fiesta) y los antiguos habitantes de Zapotlán (antes Tlayolan) se harán cargo de ella. "Nos estábamos quejando porque no había mayordomo, y ya ven ustedes, ahora tenemos treinta mil. Así es nuestro Patrono..." (96, p. 57).

Con la voz de Juan Tepano, "el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted" (1, p. 8), ha iniciado la novela: "Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre" (1, p. 7). Es la suya la eterna voz de lucha, eterna también, en su clamor por recuperar la tierra que como naturales del lugar les corresponde. El punto de vista del narrador coincide con el reclamo del personaje, "natural", que da a la novela un toque especial respecto al pleito por la propiedad de las tierras y al personaje olvidado en cada período de la historia de México. Su presencia en la novela es sustancial y el autor se ha nutrido de testimonios de los naturales que para los años de la hechura de la novela siguen en Zapotlán, desposeídos de la tierra que les corresponde. Después de la voz de Juan Tepano, que se escucha de modo intermitente, se oyen más y más voces, y cada una de ellas se refiere a situaciones que van dejando ver la "microhistoria" de Zapotlán, a la que concibo hecha de "gracias y desgracias", y que *La feria* recorre del siglo XVI al siglo XX, de la conquista material y la misión franciscana a los meses cercanos a la feria de octubre con que termina la novela, y esto es la última noche de la fiesta mayor que cierra ambas ferias:

> Yo me quedé hasta el final, solo en la plaza inmensa que forman el parque y el jardín...
>
> Ya para venirme, me volví por última vez y vi desde lejos el escenario. En el lugar donde estaba el castillo, vi subir al cielo la última columna de humo, recta y delgada.
>
> Dejé de mirar en el momento en que se desprendió de su base de ceniza donde ya no quedaba nada por arder (288, p. 199).

Allí concluye *La feria*. Cuando el castillo se enciende y se apaga y esfuma, los naipes de la novela se recogen, y el "castillo de mentiras" toca a su fin.

En uno y otro abrir y cerrar de hojas, y en la ronda de viñetas y de voces y escritos, unos recogidos y otros hechos para la novela, se han desplegado una, dos, muchas historias, situaciones e instantáneas de Zapotlán, unas colectivas, otras individuales, hasta llegar al fin de fiesta. Con la simultaneidad lograda —todo parece ocurrir al mismo tiempo— se percibe la continuidad de las historias y de la historia de Zapotlán, escrita con las cuerdas vocales y consonantes de la escritura literaria de Juan José Arreola. Aun con un final "de ceniza", la gracia de su autor sobresale en las notas alegres y festivas de su novela, pespunteadas en su tejido novelístico desde sus primeras líneas.

De Juan de Padilla, el fraile catequizador de Zapotlán, dice Juan Tepano: "Vio que nos gustaba mucho danzar y cantar, y mandó a Juan Montes para que nos enseñara la música" (1, p. 7). Juan de Padilla procura la música; Juan Montes la hace tocar; Juan José Arreola los concierta. Dos Juanes y un

Juan José, y con ellos comienza *La feria*. Es también la crónica de Zapotlán el Grande, un pueblo de ritos, de música, de bailes y de canto, de pastorelas y sonajeros.

Y así fue en la historia real —los zapotlenses han sido músicos, danzantes, fieles a sus fiestas, amorosos de sus costumbres que los hacen felices, a pesar de sus dolores y carencias, y así son en la novela. Del mismo Juan Tepano se dice:

> 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 Layo apunta a un cuervo con su escopeta le llama la atención.
>
> ...
>
> Este año, Juan Tepano, Primera Vara, anda contento como si a él y a los suyos ya les hubieran devuelto la tierra. Canta pedazos del Alabado y dice versos y dichos viejos. Da unos pasos de danza. A la hora de comer cuenta un cuento. Al ver que un cuervo pasa graznando por encima de la lumbre apagada, dice riéndose con el filo de la mano sobre los ojos :
>
> —Mira Layo, allí va volando un cristiano... (107, pp. 68, 70).

No obstante su condición de desposeídos —la de los naturales del lugar—, esta voz y su visión correspondiente manifiesta el carácter festivo del ser de los tlayacanques: cantan, cuentan, ríen, celebran pastorelas, coleccionan décimas, son sonajeros, danzantes. Virtudes que la visión contraria ve de modo distinto: "¿Justicia? Yo les voy a dar su justicia a todos esos indios argüenderos... Ellos lo han perdido todo por güevones, borrachos, gastadores y fiesteros" (51, p. 35). Quien habla obviamente se opone a la lucha de los tlayacanques, quienes este año se harán cargo de la fiesta de San

José, santo patrono de Zapotlán. Otra voz muestra la conveniencia de que así sea: "Vamos a ver, yo creo que el señor Cura al fin y al cabo nos está haciendo un favor. Si va a convertir la feria en una fiesta de indios, sea por Dios y venga más" (100, p. 63). Habla el hermano del licenciado recién fallecido, quien iba a hacerse cargo de la fiesta religiosa y cuyo sepelio aparece desde los inicios de la novela anotados en la libreta de 1954, apuntes leídos como crónica a varias voces del entierro que será una de las historias de la novela. Éstas se desarrollan en juegos de contrapunto que le dan ritmo a la prosa poética con que se pule *La feria*.

Dice un personaje: "—Suerte que tienen los ricos. A éste ya le habíamos cantado hasta la despedida en la Parroquia, con su *De profundis* y todo, a ahora le dan su metidita en el Santuario para que no se moje... El órgano empezó a sonar otra vez. Pancho el cantor, que iba en el cortejo, se subió al coro con Rodolfo. Y otra vez volvieron los cantos y el agua bendita" (80, p. 52). Quien habla cita *De profundis*, lo que indica el nivel cultural en las prácticas religiosas de Zapotlán. En este pasaje de la novela, es el canto (son los salmos) cantados en las misas de los difuntos. En el mismo fragmento, a la voz quejumbrosa le sigue la voz narrativa recurrente de la crónica del sepelio, situación propicia para el diálogo de voces que distinguen a *La feria* y también para las reflexiones personales: "Que siga lloviendo, que siga lloviendo aunque nos pasemos aquí toda la tarde y la noche, velando otra vez al licenciado, oyendo cantar responsos y rogativas al Padre Zavala, con esa voz de bajo tan bonita que tiene..." (81, p. 52). La reflexión del personaje —captada en la novela— se refiere a las imploraciones religiosas que para el que habla es ese momento y ese lugar un responso, un momento de paz.

La música en sus diversos tonos y sentimientos, oída y sentida de modos distintos, y que da lugar a voces y visiones similares, distintas o contrarias, recorre espacios sagrados y profanos de *La feria*, sea por medio de obras clásicas, cantos tradicionales, canciones populares, anónimas, romanceros antiguos:

> Bien recuerdo el paraje
> donde me burló el infame,
> a la orilla de un aguaje
> y al pie de un verde tepame (154, p. 109),

Todo junto va trenzando un pentagrama musical en los fragmentos de la novela y, como el baile también, va haciendo eco en sus trazos, en sus surcos de tierra ("No tengo palabras para describir las jornadas de la siembra... La cuadrilla parece entregada a una danza lenta y antigua. Los mozos, ensimismados, olvidan sus canciones, sus dichos y sus chanzas"; 59, p. 38) en la intimidad de los personajes, en sus travesuras ("Me acuso Padre de que me aprendí una canción... soy como la baraja"; 56, p. 38), su cordura y también en las mentes idas de algunos de ellos:

> nomás agarró su arpa y se fue con la música a otra parte. Mejor dicho, siguió con su música por todas las calles del pueblo y toca por lo que le dan, un cinco, un diez, una copa, un plato de caldo, un taco de birria. Toca con mucho sentimiento, sentado en una silla, enredando y desenredando las canciones en las cuerdas del arpa.
> —¿Te sabes el Relicario?
> —Hojas.

> —¿Y el Pajarillo?
> —Hojarascas (41, p. 29).

Se toca en las desgracias, en las alegrías, en las tristezas, en la vida cotidiana, según la condición social de los grupos. Se toca y se baila también en los espacios "prohibidos" del pueblo, y además se cuenta: "en la puerta del bule", allí por el Callejón del Diablo, Perico Verduzco invitó a bailar a la Gallina sin Pico, a quien se le había parado una mariposa negra. Cuenta Perico que "se le resbaló a media pieza. Todos creían que se estaba haciendo, para asustar a las otras muchachas, por lo de la mariposa. Pero no, clavó el pico deveras. '¿Y qué tal, dice el Perico Verduzco, si se me para la mariposa a mí?'" (123, p. 81) La oralidad conlleva dobles sentidos, albures, al mismo tiempo que trae a colación creencias y supersticiones. En *La feria* de Juan José Arreola ninguna situación tiene desperdicio; son como sus fragmentos, unas se relacionan con otras, lo que se hace por medio de una dirección orquestal que en sus movimientos rectores permite también silencios y entradas libres de sonidos y armonías.

Entre los que celebran está el zapatero, ahora agricultor (mañana de nuevo zapatero) que cuenta el modo como se realizó "el día de la fiesta del acabo" en unas de las tierras que ha rentado para sembrar. Hay música y canciones, se entonan los versos del Alabado, canta el mariachi, se dejan oír dichos y refranes populares ("Se me quedó grabado un dicho que le oí decir a uno de los mozos, a propósito de mí. Sin ver que yo estaba cerca, dijo que el patrón era 'como el gallo de tía Petoraca sin cola, pero cantador"; 151, p. 107). Es la historia de un fracaso como muchos que hay en *La feria* y, sin embargo, se acepta con resignación y se cuenta incluso con tono humorístico.

Días antes de la fiesta mayor, se escuchan coplas que burlan el poder, como la tonada pegajosa

> Déjala güevón
> ponte a trabajar,
> llévala a bañar,
> cómprale jabón" (193, p. 135),

que se canta, se prohíbe, se palmea, se marca con los pies, se dice con la mirada, "déjala güevón..." La gente, "los miembros de la gran familia mexicana", se divierte en las fiestas oficiales ("—Aquí las Fiestas Patrias no son más que pretexto para divertirse y alborotar en nombre de la Independencia y de sus héroes"; 198, p. 141), se involucra en los festejos de la feria ("La alegría y el terror de los chicos son los Viejos de la danza. Mientras el conjunto baila, muy recio y en serio, los Viejos se meten con el público, sobre todo con los niños y las mujeres"; 275, p. 191), participa según su estrato social en el reparto de las décimas de la feria de octubre (en la controversia de las opiniones sobre su calidad y en sus incidentes), va a la serenata de los domingos, escucha y habla de la chirimía:

> —Digan lo que quieran, a mí me encanta la chirimía. Apenas la oigo, ya tengo el corazón lleno de feria, aunque no salga de mi casa. Es muy monótona, sí, y acaba uno por cansarse de oírla todos los días. Pero yo no la cambio por toda la música del mundo. Palabra, cuando me muera, pediré que me entierren con chirimía, como a los indios de Tuxpan. Ojalá y que me cumplan la última voluntad (245, p. 173).

Como el ritmo de la chirimía, la cotidianidad de Zapotlán es monótona pero su sonido de viento trae aires alegres en

la vida de cada día, y éstos llegan sobre todo los días de la fiesta, de la tradicional feria de octubre recogida en *La feria* de Juan José Arreola.

En ella, Zapotlán era, es una fiesta, celebrada por todos y costeada por los naturales del lugar, este año apoyados por el señor Farías, quien costea las coronas de oro y que es, para los ricos del pueblo, el benefactor incómodo de Zapotlán. También celebran la fiesta los obrajeros, los alfareros, los carpinteros, los herreros, los ixtleros, los carriceros, don Fidencio el cerero, artesanos éstos involucrados en el castillo de luces que ilumina para apagarse el 23 de octubre, último día de la feria. Dice una voz: "—Todo el año parecemos coheteros, nomás pensando en la feria y llenándonos de pólvora la cabeza, para que a la hora de la hora, todas las ilusiones se nos seben..." (242, p. 171). Así será una vez más, para que de nuevo nazcan las ilusiones en la siembra y la cosecha, en la escritura del hijo de Zapotlán que rinde homenaje a su tierra de la que son dueños legítimos los tlayacanques y que desde el principio de *La feria* dicen: "nos lo quitaron todo" (1, p. 8). Pero ni a los naturales ni a Arreola se les ha quitado la ilusión, la alegría, el gusto por la fiesta, el canto, las pastorelas, las sonajas, "este año se han multiplicado las danzas... los que más abundan son, como siempre, los Sonajeros. Pero ahora han salido también Mecos, Pastores y Retos" (259, p. 180). Si no la alegría, que contagia el contar, sí los ecos de canciones que se dejan escuchar en momentos tan graves como cuando ocurre el temblor: "las olas de la laguna, unas vienen y otras van". Zapotlán y su laguna, a los que fue fiel Juan José Arreola, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay.

No hay pueblos vivos que no tengan una fiesta, a pesar de sus problemas eternos y colectivos, los abusos y el po-

der, y Zapotlán la tiene en su feria de octubre y en la novela de Juan José Arreola, que la hace universal. Poco antes de que ésta concluya, su autor copia el fragmento de un documento del siglo XVI referido a Zapotlán y lo integra a su novela, donde tiene lugar "el Desfile de los Carros Alegóricos, el Rosario, como le decimos aquí, las Andas, como les dicen en otras partes..." (280. P. 194)":

> ... y en la penúltima de las ramadas estaba un indio vestido como ángel, representando a San Miguel, con la espada en la mano, como que hería a Lucifer, el cual era otro indio vestido a manera y figura de un dragón, que estaba dando bramidos debajo de los pies del ángel... (281, p. 195).

Estas líneas parecen provenir de otros textos, a los que habrá que recurrir en nuevas (viejas) investigaciones. Por ahora, sólo sigo los pasos (invertidos) de unas coplas que me llaman la atención. Leemos en *La feria*:

> Voy a contarte Aniceta
> Lo que hizo Fierro de Villa:
> en Tuxpan dejó el caballo
> y en Zapotiltic la silla
> (5, p. 10).
>
> De Tuxpan a Zapotlán,
> de una carrera tendida
> el Napoleón de petate
> llegó escapando la vida
> (5, p. 11).

Y felizmente encontramos este dato. En *Mis memorias de campaña* de Amado Aguirre[12] se lee: "El poeta Enrique C. Villaseñor. 'El Gato', que no perdía ocasión para aportar su contingente literario, ya había compuesto e impreso unas mañanitas que tanto en Guadalajara, como en Ocotlán, se repartieron con profusión, y que en seguida se insertan:

> Voy a contarte Aniceta
> lo que hizo Fierro de Villa
> en Tuxpan dejó el caballo
> y en Zapotiltic la silla.
> ...
> De Tuxpan a Zapotlán
> de una carrera tendida
> el Napoleón de petate
> llegó escapando la vida.

Se trata de 28 estrofas de las "Mañanitas de la División del Norte", recogidas en *Mis memorias* del General Aguirre. Al final se anota: Ciudad Guzmán, Jalisco, abril 1º de 1915" (pp. 193-195).

¿Será la alusión a "El Gato" la única fuente intertextual de esta copla? Al revisitar *La feria*, y gozar una y otra vez su humor, nos salen al paso nuevos caminos de la investigación, apenas recorridos por sus estudiosos.

Un ejemplo más por ahora. En *La feria* leemos:

> ... como desde mi llegada a la Loma de los Magueyes instalé mi telégrafo al pie de un poste de la vía del ferrocarril que

12. Amado Aguirre, *Mis memorias de campaña* (1953). México: Instituto Nacional de Estudios Históricos, México, 1985, p. 144.

> pasa por la falda a poca distancia de la cumbre, rendí parte al General Diéguez sobre la superioridad del enemigo y de que sus cargas eran muy frecuentes y a fondo. No nos inquietábamos por lo que tocaba a nuestra línea de batalla, pero nuestros flancos descubiertos podían ser de un momento a otro ocupados. Era de imperiosa necesidad que me mandara el resto de mi brigada para cubrirlos, consistente en los Batallones 18º y 20º. Me contestó que el 20º había sido enviado con anterioridad a Pihuamo para combatir a Aldana, Bueno y demás jefes que yo conocía. El 18º estaba ocupado en cubrir la entrada de Tamazula a Zapotlán. Finalmente me dijo que el 14º Batallón ya debía encontrarse entre nosotros, y que el General Figueroa estaba a punto de salir con su Regimiento para cubrir el camino de Sayula a San Gabriel (6, p. 11).

Este pasaje nos lleva al capítulo XVI, "Batalla de la Cuesta de Sayula" también de Aguirre. Arreola se mete a esta "batalla" y su narrador nos relata: "En la Cuesta han ocurrido muchas muertes y desastres, sobre todo dos: el descarrilamiento y la batalla de 1915. La batalla la ganó Francisco Villa en persona, y a los que felicitaron les contestaba: 'Otra victoria como ésta y se nos acaba la División del Norte'" (28, p. 22).

Este fragmento, referido en *La feria*, tiene base en la realidad, hecha "memoria de campaña" de Amado Aguirre:

> Más todavía, queda comprobado que fue un desastre material y moral para Villa la Batalla de la Cuesta de Sayula; el hecho de que al llegar a Guadalajara, cuando se presentó ante él un grupo de reaccionarios con el objeto de felicitarlo por aquel triunfo, les contestó: 'No señores, no cabe su felicitación, porque con otra como ésta se acaba la División del Norte'" (p. 167).

Memorias, crónicas, cantos tradicionales, decir del pueblo, dichos populares, *La feria* los recoge y se acerca más a un género mezclado, hibrido no sólo entre realidad y ficción, sino entre la palabra propia y la de los otros, entre los años de la historia resumida en la novela como los años transcurridos en la historia de Zapotlán el Grande. Lo que aquí apunto (relaciones de la novela con otros textos, y por ahora avanzamos en una nueva relación, va tan sólo) como nota (cruda aún), como acotación, invitación a revisar archivos que Juan José Arreola dio vida con *La feria*.

Aquí he comentado sobre todo la alegría que circula en el texto, la música, el arte pueblerino ("pueblo culto", "pueblo bárbaro", pueblo al fin, de "tan grande" ya Ciudad Guzmán) y vuelvo a esta nota digamos musical. El "indio" en la procesión, representando a San Miguel, es testimonio de un pueblo amestizado, que sincretiza ya costumbres milenarias propias con prácticas importadas con la conquista española, notorio en las fiestas coloniales, que son atravesadas, intersectadas por una y otra cultura. Son testimonios de la teatralidad ya no sólo del siglo XVI sino del XX. En esa teatralidad de uno y otro siglo, la figura del natural del lugar está inserta en la historia política y religiosa de Zapotlán, integrada también, como hemos visto, en los festejos de los zapotlenses. Ambas inserciones, si bien locales, nos sugieren una presencia similar en un villancico de Sor Juana, en que dialogan un bachiller y un bárbaro. Lo que importa en estos versos humorísticos de la poeta novohispana es la presencia del indígena en un movimiento corporal mientras toca una guitarra:

> Púsolos en paz un indio
> que, cayendo y levantando,

tomaba con la cabeza
la medida de los pasos.
el cual en una guitarra
con ecos desentonados
cantó un *Tocotín* mestizo
de Español y Mejicano[13].

Entre alegrías y tristezas, añoranzas y nostalgias, la línea de la tradición no pierde el ritmo; la medida de los pasos de los naturales de Zapotlán y la medida de la tierra que les pertenece son el inmensurable amor que les tuvo Juan José Arreola, quien dijo una vez y repitió muchas más: "Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande". Fue su firma, su marca de pertenencia, registrada cuando, fiel a sus apuntes originales, en noviembre de 1963 *La feria* empezó a circular como novela. Muchos años después, lo sigue haciendo, festiva, chisporroteante, plena de gracia, como fue concebida, ay ay ay ay ay ay ay.

13. Tocotín mestizo cantado en los Maitines de San Pedro Nolasco en 1677 (villancico 241).

BIBLIOGRAFÍA

Amado Aguirre, *Mis memorias de campaña* (1953). México: Instituto Nacional de Estudios Históricos, 1985, p. 144.

Arreola, Juan José. *Bestiario*, en *Obras de J. J. Arreola*, Joaquín Mortiz, México, 1972.

—. *Confabulario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952 (Letras Mexicanas, 2).

—. *La feria*. Asteriscos de Vicente Rojo. México: Joaquín Mortiz, 1963 (Serie del Volador).

—. *La hora de todos*, Los Presentes, México, 1954.

—. *Palindroma*, en Obras de J. J. Arreola, Joaquín Mortiz, México, 1971.

—. *Varia invención*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949 (*Tezontle*).

Del Paso, Fernando. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* (1920-1947). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.

Galindo Ulloa, Javier. "Entrevista con José Luis Martínez". En *La Jornada Semanal*. Domingo 6 de mayo de 2007.

Monsiváis y Gutiérrez Vega están entre las opiniones recogidas en "Recuerdo y despedida de un prosista extraordinario" (Ángel Vargas, Pablo Espinosa, Ericka Montaño y Carlos Pau). *La Jornada*, Martes 4 de noviembre de 2001.

Poot Herrera, Sara. *De las ferias, la de Arreola es más hermosa*, Dirección de Publicaciones de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Guadalajara, 2013.

IV
LA GÉNESIS DE *LA FERIA*

Felipe Vázquez[1]

I

Hay obras cuyo título sugiere su propia poética, hay títulos que incluso cifran una visión del mundo. El título es, diría T. W. Adorno, "el microcosmos de la obra".[2] Y uno de los autores que acertaron en cada título fue Juan José Arreola. Desde *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952) hasta *La feria* (1963) y *Palindroma* (1971), cada título sugiere la propuesta literaria de cada libro. Titular una obra no es fácil. Basta revisar los títulos que los pintores modernos ponen a sus cuadros para ver que el título es una extravagancia, una arbitrariedad o una tomadura de pelo; podemos revisar también una antología de poemas para verificar que la mayoría de los títulos son agregados extraños al poema. Titular poéticamente un

1. (Ciudad de México, 1966). Ha publicado tres libros de poesía: *Tokonoma* (1997), *Signo a signo* (2001) y *El naufragio vertical* (2017); cuatro de crítica literaria: *Archipiélago de signos. Ensayos de literatura mexicana* (1999), *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible* (2003), *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto* (2010) y *Cazadores de invisible* (2013); y dos de varia invención: *De apocrypha ratio* (1997) y *Vitrina del anticuario* (1998).

2. Th.W. Adorno "Títulos. Paráfrasis sobre Lessing", en *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003, p. 314.

poema, decía Josu Landa, no es una actividad frecuente en los poetas.[3] Pongo estos ejemplos para señalar que Arreola hacía literatura y teoría literaria desde el título. Hace varios años analicé la poética de los títulos arreolinos en un ensayo sobre el género varia invención, así que no repetiré lo expuesto.[4] Sólo diré que los títulos de Arreola son una declaración de principios literarios, un manifiesto poético, una síntesis casi simbólica de una compleja propuesta literaria. Así sucede con *La feria*, publicada, según los datos del colofón, el 5 de noviembre de 1963.[5]

Cuando Arreola decidió escribir una novela cuyo personaje principal fuera su pueblo Zapotlán, quizá imaginó el título antes que poner la primera línea sobre papel y, tomándolo como eje rector, empezó a configurar la trama, los personajes, la varia invención formal y las diversas líneas narrativas. Hago esta conjetura porque en el primer informe de Arreola dirigido al Centro Mexicano de Escritores (CME), fechado en "agosto 15-septiembre 15" de 1953, escribe:

> Durante dos semanas me ocupé en refundir todas las notas y pasajes de *La feria* que llevo escritos hasta la fecha, con el objeto de disponer de un material claro y ordenado. He redactado todos los apuntes que corresponden a la primera parte (el entierro del mayordomo). He hecho el primer boceto del "temblor", que es una de las partes importantes desde el punto de vista del estilo. En general, y a partir de la sinopsis verbal que hice aquí en nuestra primera reunión, he trabajado mucho en el plan general de la obra, que ya está bastante claro y casi completo.
>
> He hecho una versión definitiva de "La parábola del trueque" cuento que leí hace unos meses en versión provisional. Redacté también un nuevo cuento, que con otro que tengo planeado formaré un grupo de tres "parábolas" sobre la vida conyugal. El cuento que menciono fue leído en análisis de manuscritos el día 3 de septiembre. En una semana más haré la versión definitiva.
>
> Para el próximo mes, pondré en limpio dos pasajes de la novela y comenzaré la primera redacción general, que día a día toma mayor realidad y consistencia.[6]

El CME le había otorgado una beca para que escribiera una novela. La beca empezó el 15 de agosto de 1953, duraría un año y recibiría 182.50 dólares cada mes. El becario estaba obligado a redactar un informe mensual y, al final, entregar la novela por duplicado.

Al solicitar el expediente de Arreola —que ahora está en el Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional—, descubrí que posiblemente estaba saqueado, pues sólo estaba el contrato firmado por Arreola y Margaret Shedd —directora del CME—, el primer informe que he citado en las líneas anteriores, y siete páginas mecanografiadas de una ficha curricular que sirvió de base para la entrada respectiva del *Diccionario de escritores mexicanos* de Ocampo y Prado Velázquez.[7]

3. Josu Landa. "Nombrar lo que nombra", en *Tanteos*. México: Afínita (Ensamble), 2009, pp. 61-77.

4. Felipe Vázquez. "Arreola y el género varia invención", en *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 19-96.

5. Juan José Arreola. *La feria*. México: Joaquín Mortiz (Serie del Volador), 1963.

6. "Primer informe de Juan José Arreola", en *Expediente Juan José Arreola*. Archivo del Centro Mexicano de Escritores, depositado en el Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

7. Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez. "Arreola, Juan José (1918)", en *Diccionario de escritores mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, pp. 22-24.

Hay también una fotografía, diversos documentos administrativos que no tienen relación con el periodo en que Arreola escribió *La feria*, y algunos recortes de periódicos que informan sobre actividades públicas de Arreola. Sobra decir que no está el proyecto que presentó para solicitar la beca, ni los informes mensuales, ni el original de la novela que Arreola estaba obligado a entregar hacia el final de la beca.

No es fácil realizar la historia del texto a partir del primer informe, por fortuna existe el "primer borrador" de *La feria*, fechado el 27 de enero de 1954, escrito en una libreta que durante varios años estuvo en poder de Sara Poot Herrera y que, donado por ella misma en 2007, pertenece ahora a la Casa Taller Juan José Arreola. En su obra *Un giro en espiral*, Poot Herrera escribió que publicaría ese pre-texto de *La feria* acompañado de un análisis del mismo.[8] Veintiún años después, salió de la imprenta con el título *De las ferias, la de Arreola es más hermosa*, e incluye la versión facsimilar de la libreta, la transcripción del manuscrito y el estudio introductorio de Poot Herrera.[9] Hace unos años, Preciado Zacarías transcribió los ocho primeros párrafos del manuscrito en sus *Apuntes de Arreola en Zapotlán*,[10] hecho que me permitió conjeturar que había una distancia insalvable entre ese primer manuscrito y la versión definitiva (*editio princeps*, en este caso).

La publicación del pre-texto de *La feria* no agrega nada literario a la obra de Arreola, pero permite asomarnos al proceso accidentado de la novela. Hay que precisar además que,

8. Sara Poot Herrera, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 145-146.

9. Sara Poot Herrera, *De las ferias, la de Arreola es más hermosa*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2013.

10. Vicente Preciado Zacarías, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Ayuntamiento de Zapotlán El Grande, 2004, pp. 242-243.

en sentido estricto, no es un borrador de *La feria*, pues en la libreta aparece sólo un pasaje de la novela. En el primer informe, Arreola afirma que ha redactado el entierro del mayordomo y que ha hecho el primer boceto del temblor; sin embargo, en el pre-texto no hay nada parecido al pasaje del temblor de *La feria* definitiva; sólo aparece la narración lineal de la muerte y el entierro del mayordomo en relación con las fiestas pagano-religiosas de Zapotlán, y al final hay brevísimos fragmentos que corresponderán al pasaje de la zona de tolerancia.

Arreola tenía, sin duda, un borrador del temblor, así como de otros pasajes, pero sólo pasó en limpio el episodio del entierro. ¿Por qué hay sólo una de las historias? ¿Por qué no dio continuidad a la novela? ¿Abandonó el proyecto de novela para dedicarse a escribir cuentos? Recordemos que en el primer informe dice también que está escribiendo "un grupo de tres 'parábolas' sobre la vida conyugal". Cuando Arreola puso en limpio el primer pasaje de *La feria*, faltaban siete meses para que concluyera la beca, ¿existe la versión final? Los herederos me comentaron que en el archivo de Arreola no hay borradores de la novela. A partir de sólo un pasaje (una historia), que en la *editio princeps* aparecerá dividido en varios fragmentos, es difícil conjeturar "el plan general de la obra" que, según el citado primer informe, estaba ya "bastante claro y casi completo".

II

La génesis de *La feria* y de *Pedro Páramo* es simultánea: ambas obras fueron escritas cuando Rulfo y Arreola eran becarios del CME, promoción 1953-1954.[11] Aunque Rulfo publi-

11. Martha Domínguez Cuevas. "Arreola, Juan José" y "Rulfo, Juan", en *Los*

có su novela en 1955 y Arreola nueve años después de concluida la beca, ambas tienen orígenes similares, tanto temáticos como estructurales; ambas incluso cifran una poética en el título. Quiero aventurar además que Arreola tuvo en mente la novela de Rulfo cuando hizo la versión definitiva de *La feria*.

Si considero el pre-texto de *La feria*, diré que la novela no fue concebida de manera fragmentaria sino lineal, ni estaba integrada a partir de varios géneros literarios; era un relato continuo, sin juegos formales ni estructura polifónica. Arreola mismo lo dice al recordar el proceso escritural de su novela: a Carballo le comenta que en su origen "había pensado en un relato puro y extendido, esto es, continuo",[12] y a Simson le confiesa que "*La feria* era originalmente una novela bastante tradicional".[13] Quizá la revisión minuciosa que hizo del original de *Pedro Páramo* le dio la clave para, años más tarde, reestructurar *La feria*. Recordemos que, según su propio testimonio, Arreola revisó y sugirió ligeros cambios en *Pedro Páramo* antes de que Rulfo redactara la versión definitiva. Aunque la novela de Rulfo no haya influido en la estructura fragmentaria de *La feria*, lo cierto es que Arreola tenía en mente la obra de Rulfo al redactar la versión que daría a la imprenta. Baste recordar un episodio y un personaje. El Odilón de *La feria* tiene rasgos coincidentes con Miguel Páramo: hijos del hombre poderoso de la

becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997). México: Aldus / Cabos Sueltos, 1999, pp. 31-37 y 342-348.

12. Emmanuel Carballo. "Juan José Arreola (1918)", en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965, p. 404.

13. Máximo Simpson. "Juan José Arreola: Sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa", en *Crisis*, año 2, núm. 18. Buenos Aires, octubre, 1974, pp. 40-47.

región, prepotentes, donjuanescos e impunes. Por otra parte, el fragmento 29 de *La feria* narra el descarrilamiento del tren en la Cuesta de Sayula, hecho que también Rulfo narra en "El Llano en llamas". Más allá de que Odilón y Miguel Páramo sean prototipos del caciquismo rural que ha prevalecido durante siglos, y más allá de que la crónica de Arreola tenga cierta objetividad histórica y que la de Rulfo esté ficcionada, no podemos obviar las coincidencias, las citas y los guiños cómplices.

III

Pese a mis varias indagaciones, no he podido saber si existió la versión final que Arreola debió entregar al CME. En todo caso, los varios años que dejó en suspenso la novela me hacen pensar que Arreola había abandonado el proyecto, pues *La feria* es un cuerpo extraño en el *continuum* escritural de la obra arreolina. Aunque hay textos que prefiguran *La feria*, como "El cuervero" y "Corrido", no comprendo por qué Arreola emprendió la factura de una obra que estaba muy lejos de sus hábitos escriturales, lejos de su temple lírico. No tenía paciencia para acometer una obra de largo aliento narrativo, él era fabulador de tensos y relampagueantes poemas en prosa. Al recurrir a informantes y a la consulta y transcripción de archivos históricos, por ejemplo, cuando era el paradigma del escritor de imaginación, del escritor que hacía literatura a partir de la literatura, me parece una violencia contra su filosofía del acto creador.

Si la novela estuvo abandonada durante varios años, y la retomó a partir de un contrato firmado debido a necesidades imperiosas de sobrevivencia, podemos suponer, con todas las precauciones, que Arreola había decidido no reto-

mar la novela y menos publicarla, pues aunque participa decisivamente en la propuesta de la varia invención, *La feria* es un texto atípico en la concepción estética de Arreola. Para comprender estas afirmaciones un poco extremas, hay que leer el *Confabulario total*,[14] y luego *La feria*, publicada un año después; sin duda la novela participa de la hibridación formal, de la factura impecable, de la imaginación lúdica y del humor satírico, características del *Confabulario total*, pero se verá que hay una distancia definitiva entre ambas obras, quizá la más evidente sea que el *Confabulario total* está vertebrado por la poesía; en cambio, *La feria*, aunque incluye poemas en prosa, es narrativa estricta, prosa rasa donde espiga, aquí y allá, cierto aliento lírico.

IV

La versión definitiva de *La feria* sucedió entre noviembre de 1962 y agosto de 1963, pues Arreola firma un contrato con la editorial Joaquín Mortiz en el que se compromete a entregar la novela. Así lo explica en una carta a su padre, fechada el 24 de noviembre de 1962, donde le pide ayuda para conocer las labores del campo, los ciclos agrícolas, la historia familiar y los dichos de la gente de Zapotlán. La carta está incluida en *Sara más amarás* (libro que reúne las cartas de Arreola enviadas a su esposa) y quiero citar un pasaje extenso porque nos da una idea clara del origen comunitario de la novela y de los problemas escriturales y materiales que tuvo que afrontar para redactar la versión definitiva:

14. Juan José Arreola. *Confabulario total (1941-1961)*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1962. [En el índice de esta edición se consigna el año de escritura de cada uno de los textos.]

> Firmé hace tres días un contrato para entregar *La feria* (novela casi mitológica) a la nueva editorial que dirige Joaquín Díez Canedo y que está sacando libros valiosos y muy bellamente editados. El compromiso es muy serio puesto que recibí, contra todas las reglas del oficio editorial, un anticipo para remediar urgentes necesidades, porque este último sanatorio y medicación no me lo pagó la presidencia [...] Así es que estoy trabajando en mi libro, duro y tupido. Estoy llegando a la mitad del material puesto en limpio. [...] yo necesito de su ayuda y quiero que usted lleve adelante por escrito esos recuerdos y relatos, que creo no le serán difíciles ni ingratos. [...] además de las memorias agrícolas que le pido, necesitaré platicar mucho con usted y con algunos familiares y amigos para acrecentar mi repertorio de chismes. Tengo ya más de cien pero necesito alrededor de trescientos. Quiero consultar también periódicos [...] de las épocas que me interesan. También quiero hablar extensamente con Esteban Cibrián a propósito de la lucha por la tierra y los tlayacanques. Necesito obtener documentos de distintas épocas para transcribir y glosar pasajes congruentes. Porque *La feria*, que es una pachanga, debe tener un profundo sentido social e histórico. Tal vez Librado pueda también aproximarme a gentes que conozcan bien estos enjuagues. Yo le pido sobre todo anotar cuanto se le ocurra acerca de hechos anecdóticos, legendarios y pintorescos acerca de nuestra tierra. Como don José María Chávez, estoy dispuesto a pagar los chismes a veinticinco centavos.[15]

Imagino el tremendo rompecabezas oral y textual que Arreola debió ordenar, articular y reescribir. Con base en el

15. Juan José Arreola. *Sara más amarás. Cartas a Sara* [edición de Alonso y José María Arreola]. México: Joaquín Mortiz, 2011, pp. 226-229.

primer informe dirigido al CME, podemos afirmar que la gestación de *La feria* duró 10 años: de agosto de 1953 a agosto de 1963 (aquí considero los meses de septiembre y octubre para la producción del libro, que aparecerá a principios de noviembre).

Una vez publicada, la historia de *La feria* es más conocida: la primera edición consta de cuatro mil ejemplares; luego la novela obtiene el Premio Xavier Villaurrutia correspondiente a 1963; esto quizá detonó el éxito de ventas, pues se publica la segunda edición en octubre de 1964 con un tiro también de cuatro mil ejemplares. La recepción exitosa de la novela sucede, sin duda, debido a la maestría literaria que Arreola había ya demostrado en *Varia invención*, *Confabulario*, *Punta de plata/Bestiario* y *Confabulario total*, libros que habían tenido gran acogida tanto por la crítica como por los lectores.

V

Los críticos han abordado *La feria* desde múltiples estrategias de análisis; han hecho interpretaciones polifónicas, históricas, sociológicas, geopoéticas, indigenistas, satíricas, e incluso han hecho una relación detallada de los hábitos sexuales de los personajes. Asimismo han visto las posibles influencias y coincidencias de la novela con obras como *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado* (1887) de Refugio Barragán de Toscano, *Zapotlán* (1940) de Guillermo Jiménez y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (novela que, a su vez, acusa influencia de *Mientras agonizo* de William Faulkner y *Spoon River Antology* de Edgar Lee Masters), además de que Arreola mismo señalara que su novela era deudora de *El aplazamiento* de Jean Paul Sartre y de *Contrapunto* de Aldous

Huxley. Unas lecturas me parecen más legítimas que otras, pero todas contribuyen a ensanchar la comprensión de la novela; en este apartado, sin embargo, quiero comentar algo que se ha considerado poco: *La feria* concebida como una feria de formas literarias, como una feria de voces donde cada voz tiene una forma específica de escritura. La novela concebida como una puesta en escena donde se hibrida lo polifónico con lo hipertextual.

Antes de ser escrita, *La feria* ya tenía título. Un título sugerente y ambiguo, un título que se abre como un abanico de posibilidades narrativas. La primera imagen que viene a la mente se refiere a las fiestas pagano-religiosas de Zapotlán, pero si uno desconoce esas fiestas, la feria llega a tener significados diversos: los juegos mecánicos, las exposiciones comerciales, el carnaval, las fiestas populares, e incluso una tragedia colectiva podría devenir en feria. Una feria nos remite siempre a una celebración comunitaria: la feria es lo plural, la diversión colectiva, el ritual compartido, la danza de las otredades, el coro de monólogos en un espacio abierto, el juego cómplice de enmascaramiento y desenmascaramiento. Sin embargo, más allá de las acepciones comunes, quiero considerar *La feria* desde el punto de vista de la forma literaria.

Hay estudios sobre la polifonía de *La feria* —la voz de Zapotlán es el conjunto de voces de sus habitantes, la vida del pueblo es la suma de vidas humanas que le dan ser; el personaje Zapotlán es el conjunto de personajes históricos y presentes que le han dado y le dan rostro—, pero esta polifonía no ha sido asociada a la forma en que cada una de esas voces se expresa. Es decir, el hipertexto Zapotlán es una suma de textos sincrónicos y diacrónicos, donde cada texto es una voz y cada voz es una forma literaria; es decir, cada fragmen-

to se mimetiza en un género o subgénero, sea literario o paraliterario, y entonces en el curso de la lectura hallamos crónica histórica, artículo de periódico, sermón, confesión, poema en prosa, lírica popular, cartas de relación, refranes y dichos, manual de labores agrícolas, cartas personales, cartas de relación, diario personal, cuento, literatura popular (mitos, leyendas, oraciones, poemas de arte menor, etcétera), a su vez cada género puede incluir una paráfrasis, una cita, un plagio o una alusión de textos provenientes de diversas tradiciones, tanto literarias como extraliterarias. Esta hipertextualidad habría sido imposible si el autor no hubiese recurrido a una estructura fragmentaria, abierta y, en cierta medida, aleatoria. *La feria* es una novela cuyas voces crean un efecto de poema sinfónico; novela archipiélago cuyas islas están articuladas para dar la imagen total de un espacio geográfico, histórico y literario; novela simultaneísta cuyas líneas narrativas convergen sin jerarquías en un espacio literario abierto; novela *collage* donde las diversas formas literarias se yuxtaponen, se hibridan y se carnavalizan; novela no lineal cuyos tiempos históricos e individuales, pretéritos y presentes, se conjugan, re-flexionan sobre sí, se disgregan y se rearticulan de nuevo para formar otros ritmos, otras formas del devenir humano y textual.

Aunque en la literatura mexicana estaba el poderoso precedente de *Pedro Páramo*, la propuesta narrativa de *La feria* era singular y novedosa en una tradición que aún privilegiaba los criterios de secuencialidad —aunque incluyera analepsis y prolepsis—, de unidad formal y de la construcción de personajes; criterios puestos ya en entredicho o en franco descrédito en otras tradiciones literarias de Occidente. La novelística latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx habría de dar un giro radical a partir de las

apuestas de Rulfo y Arreola y de las poderosas combinatorias narrativas de *Rayuela* (1963) de Cortázar y *Museo de la novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández.

BIBLIOGRAFÍA

"Primer informe de Juan José Arreola", en *Expediente Juan José Arreola*. Archivo del Centro Mexicano de Escritores, depositado en el Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Adorno, Th.W. "Títulos. Paráfrasis sobre Lessing", en *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003, p. 314.

Arreola, Juan José. *Confabulario total (1941-1961)*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1962.

—. *La feria*. México: Joaquín Mortiz (Serie del Volador), 1963.

—. *Sara más amarás. Cartas a Sara* [edición de Alonso y José María Arreola]. México: Joaquín Mortiz, 2011, pp. 226-229.

Carballo, Emmanuel. "Juan José Arreola (1918)", en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965, p. 404.

Domínguez Cuevas, Martha. "Arreola, Juan José" y "Rulfo, Juan", en *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*. México: Aldus / Cabos Sueltos, 1999, pp. 31-37 y 342-348.

Landa, Josu. "Nombrar lo que nombra", en *Tanteos*. México: Afínita (Ensamble), 2009, pp. 61-77.

Ocampo de Gómez, Aurora M. y Prado Velázquez, Ernesto. "Arreola, Juan José (1918)", en *Diccionario de escritores mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, pp. 22-24.

Poot Hz, Sara. *De las ferias, la de Arreola es más hermosa*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2013.

—. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 145-146.

Preciado Zacarías, Vicente. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Ayuntamiento de Zapotlán El Grande, 2004, pp. 242-243.

Simpson, Máximo. "Juan José Arreola: Sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa", en *Crisis*, año 2, núm. 18. Buenos Aires, octubre, 1974, pp. 40-47.

Vázquez, Felipe. "Arreola y el género varia invención", en *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 19-96.

V
BESTIARIO DE JUAN JOSÉ ARREOLA, NOMINALISMO Y EL SENTIDO ANALÓGICO O ¿QUÉ SON LOS ANIMALES PARA JUAN JOSÉ ARREOLA?

Roberto Ransom Carty[1]

A Enrique Servín Herrera,
poeta, retórico, lingüista, amigo querido.

Este ensayo podría ser sobre temas distintos al que he escogido, dada la riqueza de *Bestiario* y sus posibilidades inacabables de sentido. El principal que he tenido que dejar a un lado, con tal de no exceder los límites razonables de cualquier ensayo de esta naturaleza que responde a una antología, es el de la dimensión ética del texto de Arreola. Quisiera mencionar sólo dos de las directrices que tomaría esa indagación: la primera sería meter el bestiario de Arreola en la tradición aristotélica-tomista de las virtudes y vicios, según Alastair MacIntyre y su *Tras la virtud*, pero, incluso más, Conchita Armida y su *Vicios y virtudes*. La segunda sería sobre el tema del dominio, ya que si algo recorre el

1. (Ciudad de México, 1960). Escritor y profesor universitario. Estudió la licenciatura en Letras Modernas (Literatura dramática y teatro) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y el doctorado en la Universidad de Virginia como becario Fulbright-Garcia Robles en el programa de Teología, Ética y Cultura. Actualmente es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Artes, ambas de la UACH, y director de la Facultad de Artes.

libro de Arreola es el tema del dominio, del animal por el hombre, del hombre en sí como posible rasgo antropológico sobresaliente; otra manera de decir lo anterior, es que donde coexisten, más, cohabitan, los animales y el hombre, hay violencia. El dominio también guarda una relación fuerte y clara con el poder y con la relación entre los sexos. He preferido, por lo pronto, concentrarme en la retórica del maestro fabulador.

I

El prólogo de *Bestiario* inicia de modo distinto al *Bestiario* mismo, y recuerda al *Volpone* de Ben Jonson. El autor se dirige al lector pidiéndole que ame al prójimo, que lo salude cuando este le entregue su mano de pescado muerto, lo confronte con su mirada de perro, aunque sea porcino y gallináceo, y que ame a la prójima con piyama de vaca. No hay nada nuevo en atribuirle al hombre rasgos animales, a menos que sea por la riqueza o lo atinado de los mismos: como lector, estoy viendo al hombre en el animal... no al animal, así al animal lo incluyo, lo desnaturalizo, pretendo familiarizarlo.

Hay otro prólogo (edición Alianza Cien) muy distinto al anterior (Booket, Joaquín Mortiz); en él, Arreola mantiene una misma distancia, pero de distinto modo. Elabora una historia del dibujo a punto de plata, "estilo", y luego la herramienta, técnica y hábitos del dibujante mexicano Héctor Xavier. Al hacerlo, elabora su propia poética. "Héctor Xavier introdujo en el porta-minas un alambre de plata mexicana, lo afiló en el raspador y obtuvo así un estilete práctico y económico. Y con él y una carpeta de hojas preparadas se fue al aire libre de Chapultepec a vivir ocho meses entre los

animales enjaulados. [...] Yo vi en su casa el primer dibujo: la imagen del bisonte sentado que parece un grafito rupestre, y allí tomó forma otra vez la antigua idea de un bestiario". Creo que es un error no haber incluido los dibujos en la versión Booket de *Bestiario*. Luego Arreola desarrolla el género bestiario, su abuso en todas las literaturas, "ya sea bajo la forma de la fábula, el apólogo religioso o la descripción científica". Usa distintos ejemplos, sobre todo medievales, para establecer lo que no le agrada. Como ejemplo de lo anterior: "Hablar, aunque fuera superficialmente de los bestiarios medievales, equivale a abrumar al lector con una inasequible bibliografía de títulos fantásticos, cuyo contenido moroso siempre nos descorazona por la ampulosa y vana complejidad de los símbolos". Es una contra-poética y Arreola aclara que, a diferencia de todo lo anterior, su propósito es "decir sencillamente que acompañé a Héctor Xavier en algunas de sus resueltas correrías de dibujante frente a difíciles modelos". Lo único que me brinca, e interesa, de lo anterior es la palabra "difíciles". ¿Por qué difíciles? Luego Arreola describe brevemente y de modo sencillo a los animales y llega a decir, sobre su propia obra, "[C]omo las estampas, los textos proceden directamente del natural y la reflexiones que los informan tienen el mismo lugar de origen: Parque Zoológico de Chapultepec". ¡Cómo si fuera tan sencillo! Me temo que Arreola de nuevo *is covering his tracks*, ya que su obra tiene más de la "tan humana estulticia" que les achaca a los monos; lo visualizó en el zoológico un poco así como él visualiza a los felinos: "van y vienen por su jaula, como reyes encarcelados y dementes". Si por momentos Arreola logra esa naturalidad transparente de su amigo dibujante, equivalente occidental al dibujo taoísta o al *koan* del budismo zen, en realidad sus poéticas son muy distintas, aunque se

vale decir que una de las innumerables fuentes de los animales de Arreola son los dibujos de Héctor Xavier.

Pero si volvemos al primer prólogo y lo que describo del mismo, esto cambiará desde la primera estampa, "El rinoceronte", donde Arreola ya emplea varias de las estrategias que desarrollará a lo largo de la obra: la descripción del animal no desde el hombre, pero sí a partir de la cultura humana, según una lógica que podría ser "describo lo que desconozco desde lo que conozco". Califica culturalmente y el discurso es tan vario como lo son las ramas de conocimiento y los quehaceres del hombre. Seguido, la primera parte de la oración es una descripción llana, sencilla, literal, pero es seguida por lo que aproxima al animal con el hombre y su cultura. "Gira en redondo y dispara su pieza de artillería". Esto abarca registros muy distintos y va de lo concreto a lo abstracto a lo histórico a lo filosófico o conceptual: en su "encontronazo" con otros machos en celo sólo cuenta su "calidad medieval"; la cima de su embiste es "el arranque total de filósofo positivista"; "es una bestia melancólica y oxidada". El texto de cada estampa es de tejido fino, de tal manera que hacia el final del breve texto en el que el "rinoceronte carnal se transfigura" y se sugiere su realidad nueva de unicornio: "se agacela, se acierva y se arrodilla", esta transfiguración ha sido antecedida y prefigurada por su naturaleza melancólica, por haber sido armado en los derrumbaderos de la historia, por la presión de los niveles geológicos, ha sido descrito su matinal y florido —casi bucólico— gran órgano viril. Aquí, importa más la leyenda que el animal, y más lo genital —como en la pornografía— que la creatura. Hay veces que sólo es referencia a la cultura. "Abre [sujeto implícito, y lo único propio del animal] luego sus válvulas de escape y bufa a todo vapor".

Quiero argumentar que todo lo anterior, como juego y carga del lenguaje, es asociativo, pero no figurado; actitudinal incluso, es una descripción literal que se vuelve hiperbólica, pero la hipérbole es asunto de una suma de trozos, y trazos, de la cultura humana. Decir "el sapo es todo corazón" es una analogía, pero no viene de lo figurado sino de lo verbal literal, el "salto tiene algo de latido", un poco antes en el texto. Hay otro nivel, si no el más profundo, sí el más entrañable, que compara al animal desde lo humano, existencial y arquetípico; por ejemplo, con el rinoceronte: "se entregan en el claro del bosque a un torneo desprovisto de gracia y destreza", y en el sapo: "se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él". ¡Quién dice tanto lo uno como lo otro! ¿Quién muestra empatía? El hombre, pero no es la proyección usual, es una especie de tierra en medio, ya que el animal es el que convoca, invoca esta empatía. Y es una empatía mayoritariamente doliente, aunque también existan el asombro y lo sublime. Me adelanto al señalar que en esto *Bestiario* abreva de San Pablo, Romanos 8:22: "Vemos que la creación entera gime y sufre dolores de parto".[2]

El dibujo del sapo se vuelve pronto, en su segunda mitad, una especie de fábula, heroica, trágica, sapiencial. Pero a mí me interesa la parte que no es figurada, que no es fábula. Me percato de que los textos se dividen en dos rubros, y no quiero caer en otra dicotomía, pero *grosso modo*, a) están los textos ambiguos, de encuentro y de pérdida, donde no es claro dónde termina el hombre y dónde empieza el animal; entre sujetos; que desemboca en el misterio o el asombro —ante el animal, pero igual ante el hombre—y si no, por lo menos en

2. Biblia de Jerusalén

la derrota de pretender apropiarse de aquello que atestigua. Y b) el segundo rubro, es otra manera de describir "lo que no se conoce", mediante especulaciones, discursos y descripciones antropocéntricos, narrativa histórica. No es del todo juego decir que esto tiene mucho de la racionalización, como evasión o justificación, freudiana.

El bisonte ya entra, mete medio cuerpo al menos, en esta categoría. Inicia con una descripción seguida de una especulación: "Tiempo acumulado. Un montículo de polvo impalpable y milenario; un reloj de arena, una morrena viviente: esto es el bisonte en nuestros días". ¡Bella descripción!, pero "esto es" ya señala las distancias varias que va a tomar el testigo/escritor/texto con esta creatura. Narra la historia del bisonte desde el hombre, así como el pasado de lo pasado: "Un día se vieron pocos y se refugiaron en el último redil cuaternario. [...] Con ellos se firmó el pacto de paz que fundó nuestro imperio". ¿Dónde está el encuentro? La respuesta tendría que ser "en el encuentro, en el misterio". Pero aquí no hay tal; quizás Arreola tenga razón y muchas creaturas ya pertenecen, con todo y su existencia en los zoológicos, al mundo del paleontólogo, del biólogo evolucionista, del historiador de las especies.

"El avestruz" e "Insectiada" son los textos que, a mi parecer, mejor ejemplifican este segundo rubro, que también señala dureza y juicio. También son los más antropomórficos. "Topos" y "La jirafa" tienen en común que acaban con una puntada; en el primero: "Recientemente se ha demostrado que basta un agujero definitivo por cada seis hectáreas de terreno invadido", y en el segundo: "Pero como finalmente tiene que inclinarse de vez en cuando para beber el agua común, se ve obligada a desarrollar su acrobacia al revés. Y se pone entonces al nivel de los burros". Los dos incluyen una fábula, así como un mito de origen. Se describe la forma de

la jirafa según la biomecánica, al topo desde la perspectiva de los agricultores, quienes son más los protagonistas que el mismo topo, y su afán por deshacerse de este y toda su estirpe. "El oso" de nuevo es una exposición-explicación del oso según los discursos y disciplinas, incluido el arte narrativo, del hombre. Hay sentido de humor, reflexiones filosóficas y ontológicas, tipologías, mito etiológico, descripción que pareciera naturalista, todo ello y más. Hay dos momentos de acercamiento. "Confesémoslo: tenemos con ellos un pasado común cavernícola" y, al final del mismo párrafo, "[E]n nuestros días, la osera sigue siendo la más confortable de las habitaciones feroces".

Se usa la cultura humana para lograr la aproximación, pero a diferencia del primer rubro, el del misterio o asombro, es letra muerta; ahora entiendo que no se puede esperar que en todos los textos se logre, o se pretenda, el acontecimiento. Hay tensión maravillosa en el oxímoron "habitaciones feroces", pero eso ocurre entre la "habitación" y lo "feroz", y no entre el hombre y el animal. Lo anterior es una comparación —"comparación" que forzosamente incluye juicio de valor, a diferencia del símil—. "Frente a nosotros el carabao repasa interminablemente, como Confucio y Laotsé, la hierba frugal de unas cuantas verdades eternas. El carabao, que nos obliga a aceptar de una vez por todas la raíz oriental de los rumiantes. [...] Se trata simplemente de toros y de vacas, es cierto [...]". La primera mitad del texto va a ser un desarrollo de este paralelismo entre repasar interminablemente y rumiar, los inmensos pero contingentes tropeles de bovinos que invadieron los paisajes, sobre todo antiguos, y Confucio y Laotsé. En la segunda mitad del texto el carabao es descrito, pero no parece ejemplo de la afirmación que toda descripción es ya una interpretación. ¿Basta con describir? La descripción es

un arte harto difícil, y quizá por eso la respuesta tendría que ser sí. Pero los mejores textos de *Bestiario* logran algo más.

Conceit, sobre todo *conceit* literario, es una palabra, ya sea sustantivo o adjetivo, que se me dificulta traducir. Siento que, en las partes de sus textos menos logradas, más flojas, más desesperadas, Arreola abusa de esta figura. Pide demasiado de su lector, y lo pierde. Aclaro que *Bestiario* es un texto bello y disfrutable de cabo a rabo —*no pun intended*—, pero que lo más logrado es tan extraordinario que demerita en algo el resto. ¿Pero no es así siempre? Arreola también emplea mucho la comparación entre los animales. Se debe a que es poco lo que comprendemos.

Apresuro el paso. Rápido hablo de dos criaturas, quizá porque están entre mis favoritas, sobre todo la primera, los elefantes y las focas y su dibujo *chez* Arreola. "El elefante" es un ejemplo, según los criterios que he escogido, más logrado que las anteriores estampas, aunque no a la altura de las mejores. Hay dos puntos que destacar. Todo el primer párrafo es, de nueva cuenta, más un constructo humano que una descripción antropomórfica, pero incluso así señala que la tarea ha sido un fracaso —de nuevo, en comparación a los textos ejemplares, en los que seguido hay una especie de vía negativa—, ya que se cae en la racionalización ante la imposibilidad de acercamiento al otro, de reconocimiento del otro. "¿Cuántos años hace que los elefantes perdieron el pelo?", guarda lógica con lo escrito hasta ahí, pero parece chusco. En la segunda parte, más breve, Arreola escoge el marfil y lo dice sin ambages. "No. Mejor hablemos del marfil. Esa noble sustancia, dura y uniforme [...]". No elefante sino marfil. Es una metonimia que indica retirada, evasión, aunque también ironice la condición de los elefantes y, ¡ay!, la condición humana, la condición elefantina en la condición

humana. En el segundo ejemplo, "Las focas" —el elefante va solo, las focas en compañía—, estos mamíferos marítimos son por momentos inseparables en la primera mitad (es interesante esta naturaleza en dos partes de la mayoría de los textos) del ritmo, léxico, desplazamientos de la escritura. El hombre es, cuando figura, testigo: "Una gota de agua me salpica la boca". Mientras "[E]l agua está llena de labios y de lenguas y las focas entran y salen relamiéndose". La segunda mitad del texto es otra cosa, otro género: psicomagia, pandemónium, eros desbordado que se torna oscuro, pesadillesco, repulsivo, focas como *keres*, caos. No es el único texto de *Bestiario* en el que sucede algo parecido. Luego un último párrafo lírico pero irónico, con un guiño de ojo hacia lo anterior. Pero la suma de las partes nos da lo humano desbordado, desrobado, arrobado, nos coloca en el misterio de lo que no somos, o de lo que somos, pero desconocemos. ¿Textos que proceden directamente del natural?

Hay textos —y creaturas de Arreola— que pertenecen más al segundo rubro, la descripción de lo que no se conoce, que al primero —"Aves de rapiña" y "Felinos"— ya que en ellas la cultura humana no solo es punto de comparación, sino que se vuelve, por fragmentos, flashazos, este interregno entre los animales y el hombre, lo cual responde a una mezcla extraña pero fortuita entre lucidez y complejidad, ya que no confusión. ¿Cómo no reconocer la belleza, el hallazgo del inicio de "Aves de rapiña": "Derruida sala de armas o profanada celda monástica? ¿Qué pasa con los dueños del libre albedrío?" Uno casi desearía suprimir la segunda pregunta. La primera pregunta es lo literal que insiste en seguir siéndolo. El texto, la descripción, es universal, realista, pero en la empatía sentida ante el *pathos* la creatura se vuelve particular, contingente.

"Todos, halcones, águilas o buitres, repasan como frailes silenciosos su libro de horas aburridas, mientras la rutina de cada día miserable les puebla el escenario de deyecciones y de vísceras blandas: triste manjar para sus picos desgarradores". Todo es literal; el juego, y el *pathos*, es lingüístico en que vísceras blandas/ triste manjar/ picos desgarradores, en sí, como sustantivo y adjetivo tienen poco de figurado. Me explico, hay algo de juego retórico, como en casi todo lenguaje; por ejemplo, "triste manjar" puede tomarse como un oxímoron, pero es a otro nivel donde sucede la emoción y la conmoción trópica: lo blando para quien tiene con qué desgarrar. El símil "como frailes silenciosos" nos remite, se carga casi del todo en el ave, no en el fraile, y "su libro de horas" tiene, como portalibros en cada extremo, "repasan" al inicio y "aburridas" al final y, de nuevo, uno no ve leer al fraile sino al águila, halcón o buitre, a uno de ellos ya que no a todos, a uno de ellos en particular ya que no a la idea, figura o arquetipo de cualquiera de ellas, en un estado, "estar", desde un "ser existente" pero disminuido, quieto, inmóvil, sujeto a un soporte, con los ojos abiertos pero sin mirar nada, o eso pareciera. Como no puedo describirla, quedan afuera de mi rango, uso lo otro. Yo solo conozco al ave de rapiña como fraile, pero, a diferencia de Kafka donde el hombre y el insecto siempre permanecen separados (excepto cuando solo resta el cadáver del escarabajo), lo que veo es el águila. Paradójicamente, la descripción es literal.

En el siguiente párrafo, Arreola pasa a la fábula, es menos literal, echa mano de su propio mundo y bagaje, de la observación pasa a la especulación, son derrotas. Luego regresa a la descripción y a lo real y, en el último párrafo, a algo que se parece al inicio: "Fieles al espíritu de la aristocracia dogmática, los rapaces observan hasta la última degradación su protocolo de corral. En el escalafón de las perchas nocturnas, cada una ocupa su sitio por rigurosa jerarquía. Y los grandes de arriba, ofenden sucesivamente el timbre de los de abajo". Hay un vaivén entre la observación y la especulación, y más que figuración hay un juego lingüístico de alusión. El uso magistral de los adjetivos nos permite conocer sin nombrar: la falta de libertad es materia, está hecha de dogmática, rigurosa y sucesivamente. La humillación es de arriba y de abajo. Para decir noche se dice perchas nocturnas. Hay ironía: protocolo de corral. Pero insisto, no es una antropomorfización, es una representación del águila, particular, contingente, y esto permite *pathos*, empatía, misterio. No se me ocurre mejor que decir, hay un recogimiento que abre a un abismo.

En "Felinos" hay humor, como en muchas de las estampas, el edifico, así como el alma, del león es "bastante perruno y desmedrado". Se describe al león a) por sus referencias culturales, b) por la incongruencia entre esas referencias y la creatura en sí —lo poco que percibimos—, c) por su comparación con otros felinos enormemente más dignos, incluido el gato doméstico, d) por su comportamiento descrito de modo naturalista (como Durero con el rinoceronte y sin afán antropomórfico o aleccionador). "Luego devora solitario y lleno de remordimientos los restos de una presa que nunca captura personalmente" lo cual nos remite, a mi parecer, a ese sustrato que ya mencioné en San Pablo: "toda la creación gime". Hay en el resto de la estampa, especulación divertida y más demostrable que otras, descripción histórica y observación pragmática. Es, y en esto reside su principal valor, más creatura y asunto de empatía que figura antropomórfica y fábula. Y de ser así, una especie de contra fábula, es fiel a la poética que plantea

Arreola en el segundo prólogo, aunque, por otro lado, difícilmente creaturas/ textos procedentes de lo natural, sea lo que eso pueda significar. El arte de Arreola es complejísimo, tendiente a lo barroco y lleno de malicia narrativa.

"El hipopótamo". Que no se nos olvide, es el hipopótamo-en-el-zoológico, al igual que las demás creaturas: "Jubilado por la naturaleza y a falta de pantano a su medida, el hipopótamo se sumerge en el hastío". Cuando el texto nos recuerda esto, sin necesariamente decirlo, aquella creatura se humaniza en que se "incorpora" a lo humano, análogo al modo de un animal doméstico. Dos observaciones, pincelazos, que tendrían que estar en otro ensayo: sólo en el zoológico podemos observar al animal "salvaje" de cerca; quizá las únicas creaturas que sobrevivan a la hecatombe causada por el hombre, sobre todo mamíferos, sean las que se incorporen a la domesticidad del hombre, ya sea como alimento o compañía. La descripción que sigue en "El hipopótamo" responde a lo nostálgico, pero también bucólico, es decir, humano. Pasa a la abstracción y a la especulación que lleva a lo fantástico (humano). "[J]unto a la ternura hipnótica de la hembra reposa el bebé sonrosado y monstruoso". No solo está el sentido de humor sino también el reconocimiento de una verdad incómoda. El bebé humano recién nacido nos puede parecer monstruoso. El hipopótamo de Arreola es más humano que hipopótamo.

Me he tardado mucho en llegar, y con todo y que he pretendido dejar mucho de mi bagaje a un lado del camino, mi naturaleza obsesiva me hace detenerme mucho más seguido de lo que desearía. He llegado a lo que más amo de *Bestiario* de Arreola, y lo amo todo, y procuraré explicar mi entusiasmo como quien señala un paisaje a su compañero de viaje deseando infundirlo con el mismo entusiasmo.

II

El hombre usa lo que puede para describir/ describirse, representar/ representarse,/ lo que el hombre no es/ lo que el hombre es; cuando lo logra, siempre es una victoria parcial, efímera, pero el mundo del texto se queda allá, en la creatura descrita, significante y significado de sí misma, más que acá, en la referencialidad antropocéntrica (forzosamente parte de la ecuación). ¡Es aquello, lo otro!, de *The Grizzly Man* de Werner Herzog.

Es en "La hiena" y en "El búho" donde el arte de Arreola llega a su máxima expresión; recrea el género bestiario, aunque insista que su *Bestiario* es un contra-bestiario o anti-bestiario.

En "La hiena" sentimos, el lenguaje nos lleva a sensaciones, se vuelve carne de nuestra carne. Está hecha a imagen y semejanza nuestra, sin que esto sea blasfemia. Pero no es analogía, ni alegoría, ni figura antropomórfica —o lo es en contra de sí misma—, es misterio compartido. En esta estampa las dos partes existen desde el inicio, cortadas con bisturí, descripción lírica naturalista seguida de comentario estético y, por lo mismo, a un brazo de distancia, cuando menos. "Animal de pocas palabras. 'La descripción de la hiena debe hacerse rápidamente y casi como al pasar': triple juego de aullidos, olores repelentes y manchas sombrías. La punta de plata se resiste, y fija a duras penas la cabeza de mastín rollizo, las reminiscencias de cerdo y de tigre envilecido, la línea en declive del cuerpo escurridizo, musculoso y rebajado. [...] "Un momento. Hay que tomar también algunas huellas esenciales del criminal": la hiena ataca en montonera a las bestias solitarias, siempre en des-

poblado y con el hocico repleto de colmillos. Su ladrido espasmódico "*es modelo ejemplar de la carcajada nocturna que trastorna al manicomio*" (cursivas del autor).

En el último párrafo, Arreola recula, retrocede, incluso aleja la mirada, casi huye a lo cultural, a lo humano reconocible, aunque explícitamente ligue a la hiena al simbolismo del mal, y al hombre. Con eso la forma no es del hombre, sino de la hiena.

"El búho" es de los textos más bellos que he conocido. Si tuviera buena memoria, lo llevaría conmigo siempre. Ocurre lo mismo que con "La hiena", existen dos niveles. Solo mostraré esto en el primer párrafo ya que de otra manera tendría que transcribir la estampa entera. "Nunca se hace cargo de una rata entera si no se ha formado un previo concepto de cada una de sus partes. La actualidad del manjar que palpita en sus garras va haciéndose pasado en la conciencia y preludia la operación analítica de un lento devenir intestinal. Estamos ante un caso de profunda asimilación reflexiva [...] Con la aguda penetración de sus garfios el búho aprende directamente el objeto *y desarrolla su peculiar teoría del conocimiento*" (cursivas del autor). Mi apuesta es que todo lo primero es literal, o que así debiera leerse, al pie de la letra, y que solo la última oración no lo es. "Antes de devorarlas" [...] El saber viene del latín de saborear, *gustare* pero, más, *sapere*, sentir el sabor o calidad de algo, y es el comienzo de todo proceso digestivo. Esto, que es una creatura viva, una sola, porque no se conoce de esta manera a dos creaturas a la vez. Arreola (su escritura/su texto) desvela al búho, como una parte del misterio desvelado, y surge un segundo misterio: ¿cómo pudo saber Arreola esto? Pregunta muy cercana a otra: ¿qué está sucediendo aquí? Lo que sigue inmediatamente después, "*La cosa en sí* (roedor, reptil o volátil) se le entrega no sabemos cómo" (cursivas de la cita), es un segundo misterio que refuerza al primero y responde, sólo en parte, a cómo llegó a la primera revelación. Existe un tercer nivel: [...] "siempre nos imaginamos el búho como sujeto inmóvil, introvertido y poco dado a las efusiones cinegéticas de persecución y captura". Pero la fuerza es lo literal; Arreola dirige a su lector: estoy diciendo esto y no otra cosa; atiende el texto porque ahí está el misterio.

La relación entre elementos es horizontal, asociativa, mundana, encarnada. Los "laberintos de sombras" prefigura "hora de brujería medieval"; como "siniestro reloj de sombra" contrasta con "armonioso capitel de plumas labradas", pero en un mismo registro y sin necesidad de la frase "metáfora griega", y todo lleva a la "imagen bifronte del ave", grecolatina y judeocristiana. Lo hiperbólico se da de nuevo en lo cultural humano, y el texto es primeramente fruto de la imaginación verbal. "Emprende el vuelo al atardecer" repite, resuena con, lo que ha ocurrido como misterio. La última oración, "que es la mejor viñeta para los libros de filosofía occidental" sale sobrando. Si de un extremo Arreola llega a abusar del *conceit*, del otro posiblemente se presta a cierta condescendencia.

III

Si las primeras dos partes de este ensayo se apegaron mucho al texto de Arreola, esta tercera no lo hará. Pretendo abordar aquí varios temas retóricos que permiten otro comentario sobre *Bestiario*. Los temas son la literalidad, la invención verbal y la analogía (sacramental).

En la hermenéutica medieval existen cuatro lecturas, la literal, la alegórica, la moral y la anagógica o espiritual. Se puede decir que las segundas tres están en un rubro, el del

lenguaje figurado, y la primera en otro rubro, como lo dice su nombre, el del lenguaje literal. También procede afirmar que ninguno de los lenguajes figurados puede prescindir del significado literal; es decir, si el texto no funciona en lo literal tampoco funciona en cualquiera de los otros tres.

Lo literal es valorado en el nominalismo, también perteneciente al medievo, y responde, si para oponerse, al redescubrimiento en el siglo XII e inicios del XIII de Aristóteles; es, así mismo, una de dos tipos de escolasticismo, Realismo versus Nominalismo. Parafraseo el ejemplo de McGrath. Dos piedras blancas. Para el realismo existe un concepto universal de "blancura" que estas dos piedras incorporan. Estas piedras particulares poseen la característica universal de "blancura". Las piedras blancas existen en el tiempo y espacio, pero no así el universal de "blancura". Para el nominalismo, el concepto universal de "blancura" es innecesario, y deberíamos concentrarnos en particulares. Existen estas dos piedras y no tiene caso hablar sobre "un concepto universal de blancura".

Para McGrath, "el nominalismo se refiere al debate concerniente a universales y no tiene ninguna relevancia teológica directa",[3] con lo cual yo tendría que estar en desacuerdo. Las principales escuelas realistas son la tomista y la escotista; también tenemos dos formas tardías de escolasticismo, la vía moderna y la *schola* agustiniana moderna cuyo único rasgo en común es el rechazo a la necesidad de universales, a tal grado que ahora es común ver "vía moderna" en lugar de "nominalismo". No es sitio aquí para desarrollar las teologías y los teólogos de estas distintas escuelas, excepto en lo concerniente a Lutero, quien está metido en este debate y como teólogo lo marcará profundamente.

3. Alister E. McGrath, *Reformation Thought*, p. 54.

Rodney A. Howsare emplea este segundo uso de nominalismo como igual a vía moderna, cuando escribe: "Lutero se ubica como heredero al rechazo nominalista del 'aristotelismo radical', o, aquel movimiento en la Edad Media que reclamó una recién encontrada autonomía para la investigación filosófica, solo para otorgarle a aquella investigación un acceso sin precedentes al mismo ser de Dios. Cuando este movimiento identificó el ser mundano con el ser de Dios mismo—un movimiento que ha recibido el nombre de 'ontologismo'—los nominalistas hicieron un movimiento contrario a fin de proteger la libertad de Dios del control de la razón humana".[4]

Muchos de sus críticos han visto en el nominalismo de Lutero una preocupación demasiado subjetiva con respecto a la experiencia personal y demasiado orientada hacia el individuo, precursora de uno de los rasgos principales de la modernidad. "Al aceptar cierto dualismo nominalista entre el conocimiento de Dios derivado de la razón y el conocimiento de Dios derivado de la revelación, Lutero inconscientemente contribuyó a la separación moderna entre naturaleza y gracia".[5] Pero habría que ver otra faceta de esto mismo, el valor colocado en lo literal y lo histórico, y el rechazo de la alegoría. Esto tiene implicaciones no sólo hermenéuticas sino profundamente teológicas. Las interpretaciones de la Sagrada Escritura, en especial de los Evangelios, incluso de parte de sus propios simpatizantes reformistas, que pretendían ignorar el significado literal mediante distintos tropos, sobre todo la alegoría, eran evasión cuando no distorsión y del todo inaceptables para Lutero. Los denunciaba como ar-

4. Rodney A. Howsare, *Balthasar and Protestantism*, p.150.
5. Howsare, p. 157.

dides de la razón, "la vieja hechicera", que llevaban a decir algo distinto a lo que se dice ya que pretendían negar la radicalidad y singularidad de la Encarnación. Eran, para Lutero, obra del Diablo. Adolphe Gesché lo describe así: "Pues, en el fondo, esto es la alegoría (*allon agoreuein*): decir algo distinto de lo que se dice.[6] Mientras que el lenguaje tautogórico se anuncia a sí mismo y expresa su sentido inmediato y singular, la alegoría hace rodeos y quiere remontar a las ideas ya adquiridas y universalmente admitidas (por ejemplo, la impasibilidad divina)".[7] La perspectiva de Lutero lleva a su teología de la cruz, pero lo que me interesa aquí es su intuición, sensibilidad, apertura, en lo teológico, al aspecto único, histórico, contingente de la encarnación de Jesús. Se rompe con un discurso universal para "comprometerse deliberadamente en la escucha de una figura histórica y contingente".[8] En lo propio de este ensayo, el *Bestiario*, esto lo aplicaría a la importancia que le otorga Arreola a lo concreto, particular y contingente. Gesché escribe que muchos han reconocido en Lutero una influencia nominalista, pero para subrayar los rasgos negativos, "mientras que yo desearía mostrar aquí en qué el espíritu, o sea, el reflejo propio de esa filosofía y de esa teología, le ha servido positivamente. [...] En ambos casos —tanto con relación a Jesús como respecto a la Escritura—, me parece que Lutero reserva todos los derechos a lo concreto y a lo singular. En esto se me antoja que el espíritu nominalista vino en ayuda del genio de Lutero".[9]

Cuando Gesché escribe:

6. Me parece pertinente notar el posible influjo de esto en la hermenéutica de la sospecha de Paul Ricoeur.
7. Adolphe Gesché, *Dios*, p.63.
8. *ibid.*, p. 54.
9. *ibid.*, p. 56.

"La lógica de nuestro planteamiento nos exige aprender de Dios lo que Él es. Mantenerle en su derecho de ser el que es, sin ponerle por delante nuestras definiciones y prohibiciones. El gesto que se impone entonces ¿no es, como queda expuesto, ir a escuchar a Dios a un lugar natal y no tomar la contingencia como una desgracia racional?",[10] ¿no podríamos aplicarlo de modo análogo a la relación del hombre con los animales, incluso con el resto de la creación?

Abuso posiblemente, pero no blasfemo, tomando lo anterior para elaborar unas analogías. El primer texto es de Dionisio Borobio, *Historia y Teología Comparada de los Sacramentos*, y el segundo es mío.

"Y desde los signos creaturales llegar al significado de lo sobrenatural",[11] sería: Y desde los signos creaturales (de otras creaturas que no son el hombre) llegar al significado de lo humano.

"El Ser de Dios efundido en la creación se hace transparente al hombre, aunque oscuramente, por la misma creación",[12] **sería** El ser del hombre efundido en la creación (aquí en los demás animales, ya que es un bestiario) se hace transparente a sí mismo, aunque oscuramente, por la misma creación.

"Así el conocimiento de Dios por las realidades creadas viene a ser una revelación permanente del mismo Dios",[13] sería Así el conocimiento del hombre por las realidades creadas viene a ser una revelación permanente del mismo hombre (que se encadena y se subordina a lo anterior porque el hombre es una creatura de Dios).[14]

10. *ibid.*, p. 53.
11. Dionisio Borobio, *Historia y teología comparada de los sacramentos*, p.18 .
12. *ibid.*
13. *ibid.*
14. Lo anterior es otra expresión de la cadena del Ser.

El hombre ante Dios jamás es Hombre; así mismo, hechos a imagen y semejanza de Dios, así como ser hijos en el Hijo por la redención, no significa "encarnados" (como Jesucristo). Pero, hechas esas aclaraciones, permítase que lo anterior se mantenga de pie. Entiendo que en este apartado me eché de cabeza. La idea central es poner en juego, en analogía, con sus semejanzas y diferencias cómo "Dios baja al mundo y le habla" está ligado no sólo con la creación originaria sino con Su amor por lo particular y contingente. Lo segundo sería lo anterior en su conjunto llevado a la particularidad y contingencia de las creaturas de Arreola.

"El sacramento des-vela la presencia de Dios ya existente en las creaturas [...y,] al mismo tiempo, 'vela' el misterio remitiendo a un 'sobre' las creaturas y los signos, que sólo se manifestará en plenitud en la 'cara a cara' de la escatología".[15] Aquí se complica, pero propondría: el texto (más que la "mirada", siguiendo a Derrida, y no a Platón, y subrayando la intuición de Lutero sobre la génesis desde el texto) des-vela la presencia del hombre ya existente en las creaturas [...y,] al mismo tiempo "vela" el misterio, remitiendo a un "sobre" las creaturas (y "sobre" los hombres) y los signos (y "sobre" los signos) que sólo se manifestará en plenitud en la "cara a cara" de la escatología.

Aquí hay varios peligros. El que sea la presencia del hombre que se des-vela en los animales tendría que coincidir con una postura no antropocéntrica; es decir, no se le está dando forma humana al animal. Lo anterior llevaría a una negación de la otredad del otro. "Hablamos de una unidad en la diferencia, de una semejanza en la desemejanza".[16]

15. *ibid.*, p. 19.
16. *ibid.*, p. 20.

El segundo está ligado con lo que Gesché, entre otros teólogos y la tradición cristiana ortodoxa, ve como el peligro de la no mediación. Lo anterior llevaría al gnosticismo o, en un polo contrario, al panteísmo. Para mí, lo que está aconteciendo en el texto de Arreola, de modo analógico, es el "entre" de las mediaciones sacramentales.

Busco argumentar que en la obra *Bestiario* de Arreola, son las realidades externas y visibles (el ser frente al dibujante "a la vez que" los particulares tomados de la cultura humana, quizá más lo segundo que lo primero) por las que se manifiesta otra realidad invisible y misteriosa a la que remiten; pero aquí, en el segundo polo, se vuelve plural, ya que remite paralelamente al (los) animal(es) y al (los) hombre(s).

En cierto sentido, los textos sobre los animales en *Bestiario* se apegan a, y favorecen, dentro de la hermenéutica medieval, lo literal, la observación en presencia de la creatura (posiblemente como catalizador, como otro tipo de literalidad, sin la cual no hay entrada o reminiscencia); pero, más, favorecen la pedacería particular, histórica, contingente de lo tomado de la cultura humana propia de Arreola, el *sache* de Gadamer que permite el diálogo, la interlocución, el encuentro y desencuentro de horizontes; no son textos alegóricos —menos moralizantes (aunque uno de sus substratos sea el de vicios y virtudes, cierta moral católica, y la ironía seguido es enjuiciadora o aleccionadora), y anagógicos sólo en el sentido de mistéricos o, por instantes, sublimes— o lo son de un modo distinto a como entendemos comúnmente este tropo —o esa es mi principal intuición— ya que tampoco es lenguaje figurado —no hay, *per se*, sustitución—, lo cual no significa que carezca de tropos retóricos... pero doblemente *open-ended*, heurísticos. No son unívocos, como tampoco equívocos, son análogos, pero no es claro entre qué y

qué se da la analogía, ya que es tan misterio lo uno, los animales, como lo otro, el hombre. Es una determinación fundamentada pero el fundamento es leve, poroso, flexible.

El hombre usa su cultura para hablar de los animales, pero también, y quizá más, del propio hombre. Intuye lo que hay del animal en el hombre, más de lo que hay del hombre en el animal, fiel a Pico della Mirandola, aunque también, en sentido contrario, es un ejercicio apriorístico ya que se parte de la cultura humana, para meterla en juego (y meterlo en juego, al animal) y luego retomarla (retomarlo) distintamente. Pero también, y más, el observador debe olvidarse de (a) sí mismo en lo que observa para reconocer —¿y recordar?—y volvemos al problema de los universales —lo olvidado—; posiblemente no lo "olvidado" pero sí lo reconocido de otra manera. Es un juego entre inmanencias, entre subjetividades —aunque no recíproco, o vaya uno a saber si lo es, en qué medida y de qué manera—, que señalan, apuntan a, intuyen, un misterio trascendente. En cualquier caso, se valora lo literal, y partir de la realidad concreta, la del animal y la del texto.

Prefiero verlo con respecto a la empatía, que requiere primero de una distancia para poder luego darse, pero no por eso ignoro que lo anterior plantea problemas, de los cuales solo abordaré el principal, a mi parecer. "Hay quien defiende que no se puede partir de un concepto general de sacramento aplicable unívocamente a todos y cada uno, porque en cada caso se realiza la sacramentalidad de forma diferente; otros afirman que debe partirse de un sacramento concreto (por ejemplo, bautismo o eucaristía como *analogatum princeps*) para partir de la realidad concreta".[17] Pero luego hay una

17. *ibid.*

tercera posibilidad que propone Borobio, y cita a A. Gerhards: "Ninguna teología de los sacramentos, cualquiera que sea su formulación, puede dejar de lado su celebración [los ritos y prácticas]".[18] Borobio entiende esto, el dato y la experiencia celebrativa, como lo que posibilita partir de un concepto fundado y previo (al de sacramento), lo cual permite tanto no caer en lo unívoco y apriorístico como reconocer lo particular. Este hallazgo también me ayuda si uso la palabra "animal" donde Borobio usa la palabra "sacramento". Es tan estática la estampa del animal a modo de fotografía, como la estampa del animal en la mente del observador como conocimiento previo y como prejuicio (en el sentido gadameriano, pero también en el sentido ilustrado). Es posible que muchos miren al animal en la jaula del zoológico como estampa fija en cualquiera de los dos sentidos previos.

Si para Gerhards, todo sacramento es inseparable de la (su) liturgia, para este ensayo el equivalente sería que todo animal es inseparable de la (su) liturgia. Si Arreola algo observa es, justo, la(s) celebración(es) de cada animal en particular o, dicho de otro modo, solo observa al animal en su(s) celebración(es). Los observa, para decirlo de otro modo no idéntico pero muy cercano, en lo actitudinal. Escribo "solo observa" no en el sentido de que es el único modo en que mira a los animales, ya que, en buena parte, la mayor, de *Bestiario*, se distrae y nos distrae; de hecho, cantinflea, aunque sea la oralidad y asociación libre de una mente verbal brillante y una memoria prodigiosa.

La escritura como celebración, el animal como celebrando, celebrante. ¿Qué celebra? No lo sé. Por lo pronto, sólo señalo el espacio —el lugar— en el cual sucede "la vida co-

18. *ibid.*

tidiana de los animales/ la vida cotidiana del hombre". Nada hay en *Bestiario* que no sea cotidiano, con todo y lo sublime. Uno podría argumentar que ese cotidiano no es el cotidiano verdadero de los animales, o de ese animal en particular, y de nuevo estaríamos en el otro ensayo, aún no escrito, sobre el bestiario de Arreola y la ética. Sin embargo, por lo pronto, ese *es* su cotidiano. (¿Cuál es el cotidiano del perro?) En resumen, el hombre no sabe de antemano quién es Dios, el hombre no sabe de antemano quiénes son los animales.

IV

La segunda parte de este apartado será más breve que la primera, y trata de otro rasgo que Arreola tiene en común con Lutero, incluso más que su pensamiento especulativo, y es su sensibilidad hacia la ontología del lenguaje o en palabras de Gesché, a quien vuelvo, para hablar de Lutero, "el lenguaje tiene ciertas razones".[19]

R. Shwartz escribe que, para el reformador, "la teología no debe tratar de la 'unión personal' como un problema especulativo, sino como una tarea lingüística (*Sprachaufgabe*) que hay que llevar a cabo".[20] Es importante subrayar que esta tarea tiene como fin "abandonar la *lingua vetus* para adoptar otra nueva, pues *omnia vocabula in Christo novam significationem accipere in eadem re significata*. Ésta es la razón de que siempre haya que aceptar el sentido literal (aquí: el sentido divino) contra el sentido alegórico (el sentido humano)".[21] Así que el sentido literal, mediante el Espíritu Santo, nos

19. Gesché, p.63.
20. *ibid.*, p. 65.
21. *ibid.*

lleva a la verdad sobre lo divino y, de nuevo en palabras de Lutero, "nos enseña todo lo que de grande ha acontecido entre Dios, el hombre pecador y Satán". (¿Es decir, no nos lleva a lo divino, sino a la narrativa divina? ¿Dónde quedaría la relación del místico, o la visión beatífica a la que estamos llamados todos según la ortodoxia católica y oriental?).

Para el nominalismo, "[U]na realidad no se reivindica por una pertenencia a algo más general, sino que se anuncia fundamentalmente a partir de ella misma, de su pleno derecho. En efecto, una realidad se legitima ante todo por sí misma, sin tener que apelar a un origen más profundo o más amplio, más universal".[22] Si aplicamos esto a la Escritura, y si lo aplicamos a Arreola escritor, hay en Lutero una valoración de la escritura, que nada tiene que ver con la valoración de los humanistas que él rechazaba. Ya describí la primacía del sentido literal e histórico, contingente, y el rechazo del sentido alegórico. Lo que me interesa aquí es lo que Gesché intuye de la metafísica de Lutero, no para aceptarla del todo, pero sí para reconocer su valía propia y como correctivo de las tendencias cristianas católicas al neoplatonismo acrítico; en el caso de Hans Urs von Balthasar, su preocupación es "que a los escritores patrísticos, bajo la influencia del tema emanacionista de Plotino, a veces se les olvidaba la distinción apropiada entre Dios y el mundo establecida en la doctrina de la creación, y de este modo perdieron un sentido por la dignidad de lo particular".[23]

Posiblemente también nos sirva Lutero aquí para ir en contra del Teísmo, preocupante y destructivo para el catolicismo, de un modo que no lo es el ateísmo, y expresión fre-

22. *ibid.*, p. 57.
23. Howsare, pp. 114-115.

cuente de una idolatría. P. Vignaux, antecesor de Gesché, valoraba el nominalismo en que "insiste en la libertad de Dios, a la vez para salvaguardar su soberanía y (así) para preservar la contingencia, o sea, la gratuidad y la autonomía de lo creado".[24] Lutero toma en serio y de modo especulativo el lenguaje, en contra de una metafísica conceptual que rechaza lo particular y lo concreto "y sus aportaciones en nombre de un universal y sus dictados. [...] Lo que Lutero privilegia es una 'gramática metafísica', que toma en serio lo concreto, que no ha de ser medido necesariamente con el rasero de un universal para ser aceptado o aceptable, sobre todo tratándose de Dios".[25] Esta lealtad al nivel literal de la Escritura es inseparable de su indignación frente a quienes quisieran, o pretenderían, saber más lo que es Dios que Dios mismo. Para Lutero, no es a partir de una idea de Dios, sino de ese concreto que es Jesús, de eso histórico que es la encarnación, que podemos aprender lo que es Dios.

Balthasar, estudioso de Lutero y de Barth, escribe que "Dios viene a nosotros en lo particular. [...] Jesucristo es el concreto universal", tomando ciertas intuiciones de la Reforma para construir en parte su propia teología estética católica. Este permitirle a Dios ser Dios, y la idea de Gesché de un lugar natal de Dios, donde no le preceden nuestras definiciones, lleva a una valoración de lo creatural y de la creación (lo cual pareciera contra intuitivo, ya que va en contra de una de las características principales del protestantismo, el restarle énfasis, incluso importancia, a la creación; incluso en pleno siglo XX ese enorme teólogo protestante, Karl Barth, batalla décadas para aceptar la divinidad

24. Gesché, p. 73, n. 79.
25. *ibid.*, p. 63.

de la creación y su relación directa con la encarnación y la redención).

Por último, me interesa subrayar la analogía entre Escritura y creación (en el caso de *Bestiario*, animales). Si a la Escritura le basta la lectura literal, o, mínimo, no se le puede interpretar obviando lo literal, al animal le basta su realidad concreta y singular, "'lisa y llanamente'", real, perfecta y legítimamente real".[26] Claro, para Arreola, sería su literalidad en ambos sentidos, texto y creación.

Es verdad que mucho de lo anterior llevó a una metafísica del individuo, inseparable de la modernidad, que me desagrada, pero también inseparable de los derechos humanos y, cada vez más, de los derechos de otras especies. Gesché expresa esta perspectiva teológica y ética de la siguiente manera: "Existe también la dignidad de la contingencia, de lo histórico, una dignidad de la que, en régimen cristiano, uno no puede renegar".[27]

V

Con respecto a esta imaginación verbal, es indudable que Arreola la poseyera y que su *Bestiario* viene principalmente de este don. Es un gran retórico, a quien se le puede dirigir, al igual que Koelb a Kafka, la pregunta "¿qué le hizo pensar en eso?", así como aseverar que mucha de su escritura venía de sus lecturas y de sus intentos de comprender el lenguaje de otros. También es cierto de Arreola, y en menor medida también de Kafka, que tenía muy desarrollada la oralidad, el talento del cuentacuentos, inseparable de la escucha, y es por

26. *ibid.*, p. 57.
27. *ibid.*, p. 59.

esto que no nos extraña más el que haya dictado, y no escrito, *Bestiario*, a su joven amanuense, José Emilio Pacheco, para luego revisar y corregir la transcripción. Es decir, elabora sus textos más de la escucha interior ligada con la memoria, que del texto escrito y su naturaleza escritural. Lo segundo no niega lo primero: trabaja kinestésica y táctilmente el lenguaje en la mente antes de expresarlo en la oralidad.

El lenguaje en sí, para Koelb, es el material (la *res* clásica del retórico) sobre la cual practicar la *inventio*. Desarrolla la noción de "imaginación lingüística" del crítico Stanley Corngold. Hay un antecedente en una entrada en el cuaderno de Samuel Taylor Coleridge, en donde el poeta escribe: "Examinar minuciosamente la naturaleza, causa, nacimiento y crecimiento de la imaginación verbal de la cual Barrow es casi el Ideal". Isaac Barrow fue un teólogo y erudito del siglo XVII, popular en su época y leído por dos más generaciones y cuyo principal legado fue un compendio de sermones. Coleridge, escribe Koelb, ya no le dio seguimiento al proyecto, que era realmente difícil y exhaustivo, y sus futuras elaboraciones estéticas sobre la imaginación tampoco retomaron lo que le interesó en la obra de Barrow. La idea de Barrow, en su sermón XIII, de que "la mayoría de los pensamientos nacen del lenguaje",[28] así como su insistencia de la primacía del habla sobre la mayor parte, si no la totalidad, del lenguaje, seguramente le pareció extraño a Coleridge, quien, al menos en ese tiempo, tenía una idea mucho más conservadora y común del lenguaje como secundario al pensamiento, ya que lo refleja o representa, y por lo tanto está subordinado a él. (Para Lutero, la experiencia precede al pensamiento. Habría que ver que esto está ligado, de nueva cuenta, con von Balthasar:

28. Clayton Koelb, *Kafka's Rhetoric*, p. 3.

"con respecto a la relación entre naturaleza y gracia, Balthasar buscó vencer el dualismo anterior de manera similar a de Lubac y Rahner. Pero en un punto clave del tratamiento de Balthasar podemos ver la influencia de Lutero y Barth con su innovadora priorización de Acto sobre Ser"[29]). Habría que volver a Barrow, quien "lleva al extremo la práctica de basar un sermón en un texto de la Escritura. [...] El pensamiento de Barrow puede ser comprendido de modo provechoso como directamente engendrado por el lenguaje del texto que lee, pues atiende minuciosamente asuntos de semántica, gramática y sintaxis como el marco fundamental alrededor del cual estructura sus sermones".[30] Koelb, quien considera que por *verbal imagination* Coleridge entendía el proceso y la construcción de discursos complejos a partir de textos lingüísticos menores a los cuales se les observa de cerca y se presta atención a todos los posibles significados, desarrolla esto respecto a Kafka. Pero detengámonos un momento en Arreola, ya que en él también hay algo de esto, aunque no en el mismo grado. No le falta erudición ni atención extrema al detalle, y mientras que creo que referirme a él como *divine* le causaría gracia, en realidad no fue teólogo, ni pretendió serlo, aunque es evidente lo mucho que tuvo su arte de sensibilidad sacramental y moral cristiana católica.

Hay dos aspectos de esta imaginación verbal, de este arte retórico, que anoto para ensayar el *Bestiario* de Arreola. La primera es el logo mimesis, que presenta una contradicción, una proposición implícita sorprendente, y esto puede ser el inicio de un texto, de una narrativa, de un acto performativo escritural. *Du bist ein Ungeziefer*, "Eres un bicho", genera al Gregor de

29. Howsare, p. 161.
30. Koelb, p. 3.

La metamorfosis de Kafka, ya que sugiere que una persona puede ser insecto. Koelb también ejemplifica con la *Divina comedia* de Dante. El segundo verso pone en juego lo que seguirá presente en el resto del poema: *me ritrovai per una selva oscura*. Crea dos posibilidades incompatibles, ya que puede referirse a que un hombre se ha perdido en su vida (existencialmente) —y esta posibilidad es acentuada por el poco común, pero correcto, uso de "por" en vez de "en"— o a que se ha perdido (físicamente) en un bosque. Lo primero señalaría que es un bien, un accidente feliz, haberse perdido, lo segundo, no. El poema nos invita, y nos educa, a leer como leían los teólogos cultos en la época de Dante, según todas las posibles convenciones interpretativas desde las cuales fue escrito. "Así que el poema de Dante inicia por medio de 'retórica' en el sentido en el que voy a usar yo este término. Forza una confrontación entre los significados literal y figurado de *cammin* [en el primer verso, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, ¿habría que entender camino como 'viaje" o como 'brecha', 'sendero'?] sin tomar partido sobre cuál es la lectura 'correcta' [...] Trabaja por medio de construcción retórica en que construye su discurso por medio de construir otro discurso".

Y luego Koelb señala que más que lograr la interpretación figurada, o valorarla como lo más importante, "requerimos más acordarnos de que los significados figurativos no siempre suprimen o borran los literales, que las construcciones letradas no reemplazan necesariamente o descalifican las comunes".[31]

Vemos en *Bestiario*, sin duda, la función generativa de figuración.

31. *ibid.*, p. 7.

VI

Volvamos a visitar todo lo anterior para ponerlo en juego desde otra visión sobre la hermenéutica de Lutero, el nominalismo y el horizonte contemporáneo con respecto a la hermenéutica, sin olvidar o perder de vista al elefante —en este caso, *Bestiario* de Arreola— que sigue en el cuarto.

El teólogo Graham Ward, en *Christ and Culture*, escribe que la hermenéutica posterior a la Reforma se fundamenta filosóficamente en el nominalismo y se desarrolla desde ahí. También observa y se lamenta que la emergencia del literalismo reformista es fruto de la separación nominalista de la palabra y el mundo, del signo y su significado, y agrega que esta valoración de lo literal poco tiene que ver con la comprensión sutil y compleja del *sensus rectus* o sentido histórico. Ward, como buen erudito anglosajón, tiene bastante de espadachín. Por lo pronto, esto no echa por tierra todo lo ensayado sobre el nominalismo hasta ahora, pero sí muestra una postura contraria a la de Gesché.

¿Por qué nos dice esto Ward? Para él, la hermenéutica post reformista tenía la tarea de volver a unir de nuevo "palabra" y "mundo", "signo" y "significado", pero solo lo logra a medias, ya que el movimiento interpretativo "solo podía proceder en una dirección, de la palabra al mundo, del signo al significado. El rol de la interpretación es entonces mediar, ofrecer un puente de un solo sentido que nos permita aprehender aquello que es inmediato y más allá de la palabra, más allá del signo —de hecho, más allá de la interpretación, el fin de la interpretación: el significado presente-así-mismo—".[32] Justo aquí radica el problema, ya que Ward

32. Graham Ward, *Christ & Culture*, p. 117.

desea, y no está solo en esto, una hermenéutica que rechace cualquier dualismo, aquel de *psyche* y *soma*, seguro, pero también el dualismo entre el signo y la realidad que significa. Tarea que define a nuestra época, sin duda, para cualquiera que no sea un post kantiano, o al menos tarea propia de la Teología Radical[33] y sus exponentes, mayoritariamente anglicanos y católicos, quienes en cierta manera buscan sus raíces, como lo dice su nombre, en la tradición patrística y se posicionan básicamente como antimodernos.

Para Ward, la hermenéutica decimonónica posterior a la Reforma básicamente tomó un camino paralelo al dualismo cartesiano, "entre lo textual y lo no textual, palabra y cosa, el texto y ya sea el referente al que señalaba o el sentido que contenía",[34] influido fuertemente por la arquitectura del razonamiento kantiano, centrado en los actos de conciencia y en la formación de juicios. "La consciencia es vista como transparente y poseedora de una auto-presencia que es inmediata. Esta consciencia es reductible a representaciones, tal que la meta de la hermenéutica no era menos que desarrollar un método general de comprensión, es decir, que diera cuenta (proporcionada por Kant en su *Crítica de la razón pura*) del mundo como constituido por un ego trascendental incorpóreo, sin embargo unificador".[35]

Ward valora lo hecho por los fenomenólogos, en especial Maurice Merleau-Ponty y Jean-Luc Marion, pero señala lo que observa como limitantes; en el primero su resistencia a considerar el excedente como sobrenatural a la vez que coquetea

33. La teología de la muerte de Dios, de los años sesenta, también participa o prefigura este no dualismo, al privilegiar la encarnación y la humanidad de Jesús, el Cristo.

34. *ibid.*, p. 116.

35. *ibid.*, p. 115.

con cierto lenguaje místico; en el segundo, su formalismo abstracto y apelación a una inmediatez y pureza de la revelación, lo cual no le aporta nada al proyecto de Ward de demostrar la naturaleza *embodied* (incorporada) de la lectura y la relectura y, segundo, mantiene una abstracción filosófica que va en contra de lo que Ward ve como fundamental para la ética de la interpretación, la falibilidad y la finitud que invoca.

Dentro de la misma tradición de la hermenéutica, reconoce que Gadamer, siguiendo a Heidegger, la ha llevado a la *Erlebnis*, o experiencia vivida, más allá de los actos mentales del individuo, y ha entendido y posicionado a la interpretación como una actividad histórica, intergeneracional y social. Pero el teatro de la actividad interpretativa sigue siendo la consciencia, y Gadamer no logra salir del todo del legado cartesiano que no puede dar una explicación de la interdependencia de *psyche* y *soma*. Así que no se sitúa más allá de su definición de la hermenéutica como "una teoría de la verdadera experiencia que es pensar", lo cual ocurre en la mente, o en el cerebro autónomo, mientras que lo que busca Ward es dar cuenta de *embodiment* (traducido como "encarnación")[36], el lenguaje y conocimiento del cuerpo. En el corazón del análisis de Derrida sobre su propio concepto de "logocentrismo" se crítica la posibilidad de alguna vez poder llegar al significado presente-a-sí-mismo. Sin embargo, Ward agrega, para descalificar, que Derrida mismo parece todavía atrapado en el nominalismo.

Valora a Julia Kristeva sin titubeos, y el hecho de que en el psicoanálisis y en la literatura la asociación entre interpre-

36. Lo cual es correcto si se separa de la encarnación de Jesucristo; responde a una antropología hebrea en la que el hombre es cuerpo insuflado, pero, señala a la vez cierta pobreza léxica. Prefiero "incorporada", pero ésta también presenta problemas, ya que parece señalar dos entes, así como un apriorismo.

tación y terapia ha sido reconocida al negociar las pulsiones traumáticas y suprimidas en y por medio de lo simbólico. En la tradición analítica británica, es claro su entusiasmo por la obra de Charles Taylor, en especial en sus escritos sobre el hombre como un animal que se interpreta a sí mismo. En su desarrollo de una filosofía antropológica, Taylor muestra que las cosas nos importan, ya que nuestra experiencia en gran medida son descripciones que a su vez componen juicios sobre el mundo. "El razonamiento entonces está incrustado en las sensaciones, y se concierne con la interpretación. [...] El lenguaje es constitutivo de nuestra experiencia emocional e interpreta tal experiencia. Así, Taylor concluye: la interpretación no juega un rol secundario, opcional, sino que es esencial para la experiencia humana.".[37] Pero más que a cualquier contemporáneo, Ward echa mano de Gregorio de Nisa, en su *In Canticum Canticorum*, y de San Agustín, en su *De Trinitae*, donde, aunque el cuerpo es disciplinado en y por medio de prácticas de piedad, la *psyche* y el *soma* obran una con relación a la otra.

Agotadas, por lo pronto, las referencias filosóficas y teológicas, Ward da como la tercera y mejor posibilidad para demostrar la economía de la respuesta, dos encuentros específicos, dos lecturas de estos, y su relectura, ya que "nunca tenemos solo encuentros como tal": el encuentro de Jesús con María (Juan 20. 11-18), y el encuentro un poco después de Jesús con Tomás (Juan 20.24-28). Lo que subraya Ward es la transacción vocalizada, mediante enfáticas acciones y gestos corporales, entre uno (*self*) y el otro. "En ambas narrativas hay una economía de respuesta, una dialéctica estructurada entre el ser y el otro, en la cual la diferencia y la afinidad, la

37. *ibid.*, p. 119.

distancia y la proximidad es negociada en un movimiento sensual que pasa de la mirada al tacto".[38]

VII

Bien volvamos a Arreola y su *Bestiario*. Ward rechaza cualquier "gancho en el cielo", kantiano o de otra índole. Tampoco pretende hallar al significado como presente-a-sí-mismo. Volteemos hacia un autor que ya he mencionado. Hans Urs von Balthasar es tomista y a la vez no lo es. Reconoce la necesidad de asumir y aceptar el perspectivismo, la necesidad de la visión particular, como un bien. "Para el sujeto finito la vista a ojo de pájaro es una quimera".[39] A la vez crítica lo que él llama el "objetivismo falso", "una vez que se olvida que la verdad no es contradictoria con el misterio, se vuelve posible embotellar a la verdad en un sistema".[40] Este objetivismo falso "no solo es culpable del olvido del misterio, sino de ignorar la naturaleza situada y perspectiva de la verdad".[41] Para Balthasar es indispensable el papel de lo concreto en nuestra aprehensión de lo trascendental. Si en esto continúa con ciertas preocupaciones de Lutero y Barth, Howsare señala la afinidad de Balthasar también con la crítica de Heidegger de la onto-teología. (Una de las principales obras de Jean-Luc Marion se titula *Dios sin Ser*.) Permítame citar *in extenso*: "No solo yo, sino todo lo que me rodea, ha sido otorgado existencia, ha sido dado ser. Hay un contexto, un horizonte, si les place, que me abarca a mí y a todo lo que me rodea, y podemos llamar

38. *ibid.*, p. 121.
39. Howsare, p. 23.
40. *ibid.*, p. 24.
41. *ibid.*

a este horizonte existencia, o ser. Pero esto lleva aún a otra pregunta: ¿qué sería de este horizonte si no fuera por el hecho de que hay cosas que existen de modo individual a través de las cuales tal Ser pueda manifestarse? Seguramente mi intención aquí no es que el ser es meramente la totalidad de cosas existentes, pero es verdad que el ser no tiene ninguna existencia propia, que depende de las cosas individuales existentes que sí existen para su manifestación".[42]

Así que Balthasar no es un nominalista; acepta la *Analogia Entis* de Tomás de Aquino, pero la entiende de la siguiente manera, parafraseo a Howsare: Las creaturas son una mezcla de *esse* (ser ser) y *essentia* (teniendo ser), de tal modo que su propio ser es análogo. Lo primero a señalar es su naturaleza contingente, podrían no haber existido. El hecho de que existan implica una analogía a Dios. Es más, en su semejanza (ya que existen) son incluso más desemejantes (en su existencia como *essentia*, como contingentes). Vista así, "la doctrina de analogía sirve para preservar la distinción entre Dios y el mundo en la misma semejanza. Erich Przywara lo definió así: la 'auto-manifestación de Dios en la creación nunca es exhaustiva'".[43]

Pero volvamos al "excedente" de Merleau-Ponty; en Balthasar siempre hay un "remanente" en el conocimiento de cualquier cosa en particular, lo que tiene este helecho en particular no puede ser reducido a su naturaleza, forma, Gestalt de helecho, y esto también es cierto de la particularidad de la verdad. Lo anterior no está peleado con la universalidad o racionalidad de la verdad, sino que señala lo que ocurre cuando "pasamos del estudio de cosas relativamente

42. *ibid.*, pp. 153-154.
43. *ibid.*, p. 81.

sencillas —por ejemplo, piedras o moléculas— a cosas más complejas —por ejemplo, animales o seres humanos— el conocimiento en términos de los universales es aún más inadecuado para la verdad entera de la cosa".[44] Lo cual se aplica muy bien, a mi parecer, a *Bestiario* y a las aporías y descubrimientos de su escritura.

Volvamos al inicio, con Lutero y el estudio de Gesché sobre él. "En su intuición de base el nominalismo es fundamentalmente una filosofía de lo contingente, de lo singular, de lo individual. Una realidad no se presenta, de entrada, "anegada", envuelta en lo universal, de donde "luego" emergerá, sino que aparece más bien en una unicidad, en *su* unicidad, su *kat'auto*, y me atrevería a decir 'ahora mismo', casi sin anterioridad".[45] El encuentro, seguramente, es distinto entre el hombre y el animal, que entre hombres, que entre hombres y el hombre-Dios, pero lo anterior me parece la mejor descripción de lo que Arreola nos dona por instantes, por líneas, por párrafos enteros, en su *Bestiario*, que no es una teología o tratado místico, lo cual no significa que no tenga algo de teología y algo de tratado místico.

44. *ibid.*, p. 21.
45. Gesché, pp. 56-57.

BIBLIOGRAFÍA

Arreola, Juan José, *Bestiario*, Alianza Cien/CONACULTA, México D.F., 1994.
—. *Bestiario*, Booket, Joaquín Mortiz, México D.F., 2012
Borobio, Dionisio, *Historia y teología comparada de los sacramentos*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2012.
Gesché, Adolphe, *Dios*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2005.
Howsare, Rodney A., *Hans Urs von Balthasar and Protestantism*, T & T International, London, 2005.
Koelb Clayton, *Kafka's Rhetoric*, Cornell University Press, Ithaca, 1989.
McGrath, Alister E., *Reformation Thought*, Basil Blackwell, Oxford, 1988.
Ward, Graham, *Christ and Culture*, Blackwell Publishing, Oxford, 2005.

VI
UN ARTÍCULO DE PRIMERA NECESIDAD: DIOS Y LO DIVINO EN LOS CUENTOS DE JUAN JOSÉ ARREOLA

Pablo Brescia[1]

INSATISFECHO BUSCADOR DE DIOS

En la novela *La feria*, de 1963, una de las múltiples voces habitantes del pueblo va a confesarse ante el cura y exclama: "—Me acuso Padre de Todo. ¿Cómo que de todo? Sí, de Todo, de todo... Yo no puedo absolverte así nomás de todo... Barájamela más despacio... Pues ái le va..."[2]

La relación de Juan José Arreola con la religión y el concepto de lo divino está representada en este fragmento. Por un lado, sobre la superficie aparece el humor arreolino enriquecido por el registro oral mexicano y ligado, en este caso, a un personaje atormentado y pecador y a un cura que no da crédito a sus oídos. Por el otro, se plantea la angustia

1. Profesor en la Universidad del Sur de la Florida (Tampa). Es autor de Borges. Cinco especulaciones (2015) y de Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar (2011). Editor de Cortázar sampleado. 32 lecturas iberoamericanas (2014) y La estética de lo mínimo. Ensayos sobre microrrelatos mexicanos (2013), y co-editor y contribuyente a El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana (2006) y Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas (1999), entre otros.

2. Juan José Arreola. *Narrativa completa*. Todas las citas de los textos de ficción de Arreola provienen de esta fuente, a menos que se especifique lo contrario.

del creyente, enmarcada en el término "todo" en minúscula —el todo de la cotidianidad, de los placeres bajos, de la impureza— y en mayúscula —el Todo metafísico y religioso de la Creación. En una de sus columnas del *Inventario*, Arreola definía a Dios de este modo:

> Dios es un artículo de primera necesidad, y desde un principio nos consumimos, o nos consumamos en Él.
>
> Como todos los artículos de consumo, Dios es necesario para el buen mantenimiento de la humanidad. Y se ha convertido en objeto de especulaciones y acaparamientos verdaderamente inconcebibles: hay quien ha puesto en circulación pequeños dioses de mentiras, acuñados a su imagen y semejanza, que nos caben en el bolsillo y que se llaman pesetas para desgracia de Dios (Esto parece de León Felipe, y es mío gracias a él.)
>
> Dios es la materia prima que necesitamos para elaborar nuestro espíritu. Pero he aquí que entre Él y nosotros se interpone una jerarquía de mediadores que nos dificulta interminablemente el acceso a su persona. (Esto parece de Franz Kafka, y es mío gracias a él.) (69-70).[3]

Además de dejar en evidencia la urdimbre intertextual de la literatura de Arreola, que refiere a la presencia de diversos palimpsestos o personajes históricos o literarios en sus textos, este comentario ilustra la importancia de lo religioso en la obra y señala algunas de las claves para su estudio. Dicha obra ha sido analizada desde varios ángulos temáticos.[4] Sugiero

3. *Juan José Arreola. Inventario.*

4. Cito algunas aproximaciones. Jorge Arturo Ojeda habla de *Ars poetica*, la comunidad, lo mágico, la caverna, y la desilusión del bien. Yulan Washburn organiza cuatro secciones: "Being in the world", "The mischief of woman", "The suffering God" y "The drama of being in Zapotlán el grande" ["Estar en

cuatro núcleos principales de clasificación. Por un lado, el cuestionamiento a la idea de progreso a partir de la irrupción de la tecnología en la vida moderna, en cuentos como "El guardagujas", "El prodigioso miligramo", "Baby H.P." y "Alarma para el año 2000". Este espíritu crítico es parte de la mirada irónica sobre la que se edifica la cosmovisión de Arreola. En segundo lugar, las relaciones del hombre y la mujer en relatos como "Eva", "El faro", "Pueblerina" y "Parábola del trueque". Este enfoque es una de las obsesiones más duraderas y conflictuadas del escritor mexicano. En tercer término, la reflexión sobre el arte y la enseñanza con textos como "*Parturient Montes*", "El discípulo", "De balística" y "El lay de Aristóteles". En ellos se articula la médula de su poética literaria. Finalmente, las cuestiones teológicas y morales en cuentos como "El converso", "En verdad os digo", "Pablo" y "El silencio de Dios". Estas narraciones hallan su razón de ser tanto en la formación católica del escritor jalisciense como en su interés por la filosofía de la religión. Estas categorías son porosas y muchos de los cuentos pueden incluirse en una u otra; por ejemplo, aquellos que tienen que ver con la mujer muchas veces poseen como trasfondo el dogma católico.

Dentro de este contexto de interpretación, y a cien años del nacimiento de Arreola, la visión de lo religioso en su

el mundo", "Las tretas de la mujer", "El Dios sufriente" y "El drama de estar en Zapotlán el grande"]. Bertie Acker señala los temas existencialistas y teológicos, la sociedad, las mujeres, el arte, el libre albedrío, la aventura humana y el realismo mágico. Carmen de Mora analiza la obra a partir de la crítica social, la nostalgia de la mujer y la crítica del matrimonio, el arte y la enseñanza, y la religión y la moral. Saúl Yurkiévich cataloga la humana animalidad, el amor maldito, la cuestión religiosa y *La feria*. Adolfo Castañón propone tres "cuerdas" centrales: una, el amor, las mujeres y el matrimonio; dos, las fantasías mecánicas y las sátiras sociales e industriales y tres, las evocaciones de la infancia y de Zapotlán. Como puede verse, casi todos mencionan lo religioso, ligado a lo teológico y a lo moral.

obra merece una consideración renovada.[5] El escritor mexicano no se sitúa ni como creyente ortodoxo ni como temerario sacrílego: es, ante todo, un interrogador a quien le interesa usar la religión como vehículo exploratorio para sus inquietudes humanísticas.[6] Así, la distinción entre el bien y el mal, la culpa y el remordimiento, la dificultad ética del suicidio, el sufrimiento del mundo y el lugar de Dios en el universo son temas-problemas que convierte en material narrativo para sus ficciones. Dentro de su cuentística, hay una serie de textos —"El silencio de Dios", "Pablo", "Un pacto con el diablo", "El converso", "Sinesio de Rodas", "En verdad os digo", "De L'Osservatore", "Starring all people", "Casus conscientiae", "Una de dos" y "Telemaquia"— que manifiestan obsesiones temáticas y tonos similares y todavía está por hacerse un estudio completo de ellos en su conjunto. En su sistema literario, Dios es un artículo de primera necesidad para Arreola.[7]

En este trabajo, me detengo brevemente en los inicios biográficos y escriturales en la relación de Arreola con lo religioso

5. La religión en la obra de Arreola no ha recibido una atención abundante. Los que más ocupan de esta cuestión son, analizando cuentos específicos, José Otero, quien estudia "Pablo" en un artículo y "El converso", "El silencio de Dios" y "El guardagujas" en otro, e Iram Isaí Evangelista Ávila, que se ocupa de "El converso" y de "El silencio de Dios". De manera general, discuten el tema Washburn, pp. 100-111, Yurkiévich, pp. 26-35 y Felipe Vázquez, 2002, pp. 45-52. Yurkiévich comenta: "Arreola está moral e imaginariamente penetrado por sus orígenes católicos, está modelado por su educación doctrinal. Sujeto luego a una formación de intelectual ecuménico, a influencias cosmopolitas, al embate de la modernidad y al ejercicio de la conciencia crítica, ese imaginario cristiano se adentra y arraiga en su fantasía; constituye el humus de su fabulación literaria", p. 26.

6. Yurkievich llama a Arreola "insatisfecho buscador de Dios", p. 35, mientras que Vázquez habla de cuentos de "teología ficción, o de ficción teológica o de teoficción", 2010, p. 24.

7. La función de la religión en *La feria* merece un análisis separado. Sara Poot Herrera hace un meticuloso estudio del tema.

y prosigo, en línea con estudios anteriores,[8] con un análisis de los modos de manifestación de lo religioso en su literatura. Para desarrollar esta idea me concentro en tres relatos, "El converso", "Pablo" y "El silencio de Dios", textos que muestran a un Dios con fuerte protagonismo, presentan relaciones estrechas entre sí y se redactan y publican aproximadamente en el mismo período. Estos modos de manifestación religiosa, según mi hipótesis, descubren la mirada arreolina sobre lo divino, constituida por tres elementos: el deseo de ser Dios, la percepción que proviene de Dios y la exploración de la imagen de Dios.

PRIMEROS PASOS: VIDA Y PRIMER TEXTO

Arreola pone en escena muchos elementos del imaginario cristiano desde el inicio de su escritura. El primer cuento que publica, "Hizo bien mientras vivió", de 1943, presenta a un hombre reflexivo y atormentado que cruza dos obsesiones del autor: la religión y la escritura: "No sin cierta satisfacción acabo de enterarme que el señor Cura, durante una sesión de la Junta Moral a la que no asistí porque me hallaba enfermo, encomió la labor que en ella realizo como director de *El Vocero Cristiano*. Este periódico difunde mensualmente la obra benéfica de nuestra agrupación".[9] Escrito a la sombra del *Diario de un aspirante a santo* de Georges Duhamel,[10] el protagonista es, a la vez, un católico practicante y un escritor menor (dirige un periódico y escribe el diario que leemos como cuento). Las no-

8. Cf. mi libro *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*.

9. Arreola. *Narrativa completa*, p. 30.

10. Dice Arreola en *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*: "'Hizo el bien mientras vivió', una narración que, como dije, fue inspirada por Georges Duhamel" (106).

ciones de moral, culpa y pecado recorren todo el relato y, como acostumbra a hacer Arreola, una frase tan trillada como "uno planea las cosas pero Dios las decide"[11] —versión literaria de "el hombre propone y Dios dispone"— es el nudo de la narración. Así, el cuento propone que el interés afectivo del narrador esté en la viuda Virginia, con quien está por contraer matrimonio, pero las circunstancias (¿Dios?) disponen que se termine casando con su joven y desafortunada secretaria, María, quien ha quedado embarazada por el malvado señor Gálvez.

Arreola construye hábilmente la expectativa a partir de su narrador-protagonista —"juraría que hay algo en torno mío, que algún acontecimiento desconocido me sitúa de pronto en el centro de la expectación general"[12]—para luego arremeter con uno de sus tópicos favoritos, el sacrificio: "Como yo no puedo reformar las leyes del mundo ni rehacer el corazón humano, tengo que someterme y transar. Abolir mis verdades duramente alcanzadas y devolverme al mundo por el camino de su mentira".[13] Católicamente, el personaje confiesa su "pecado" ante el cura y la Junta Moral y se hace cargo de un hijo que no es suyo. Aquí aparece el germen de uno de los conflictos ligados a la religión y la moral en Arreola, cuando el escribiente del diario declara: "Hago regularmente dones caritativos, pero me gustaría hacer un bien determinado y perfectamente dirigido".[14] La cuestión de "hacer" el bien —las obras prácticas, ligadas a la reflexión sobre la fe— aparece una y otra vez como preocupación estética y ética en sus textos.

De las muchas fuentes de las que pueden extraerse testimonios sobre la importancia de la religión para la vida de

11. Arreola. *op. cit.*, p. 37.
12. *ibid.*, p. 46.
13. *ibid.*, p. 48.
14. *ibid.*, p. 33.

Arreola, tanto en el aspecto institucional como en el de la fe, se destaca la memoria contada a Fernando del Paso. Arreola subraya el hecho de que la familia mejora en su condición económica y social cuando sus tíos por parte de padre, Librado y José María, se hacen sacerdotes. Subsecuentemente, José María deja la iglesia "por causa de discrepancias graves, de orden teológico y jerárquico".[15] Es posible especular que aquí tal vez esté el génesis vital de los personajes heresiarcas y heterodoxos arreolinos. También en estas memorias se da fe de las lecturas de Arreola cuando niño, ligadas a sus prácticas cotidianas. Así, dice ser lector de *El católico mexicano* y también de *Los conocimientos útiles para la vida privada* y una historia de la prostitución. Cada viernes llegaba al confesionario "con una enorme carga de pecados y el cura me ponía una regañiza".[16] Esto es reafirmado en una conversación que sostiene con Emmanuel Carballo en 1996 donde dice que "aquella infancia no era más que de puras idas al infierno".[17] Otra fuente relevante en este aspecto es el libro *Arreola y su mundo*, que recoge conversaciones entre el escritor mexicano y Claudia Gómez Haro. Allí hay varias intervenciones que demuestran la latitud del conocimiento arreolino sobre la religión y expresan coloquialmente sus anhelos, temores y reflexiones. Al ocuparse de "Los rostros de Cristo" comenta sobre su fe: "Yo veo mi vida en tres fases desiguales: una fe sin dudas, luego una pérdida de fe y luego una recuperación de fe, a los 23 años, pero ya sembrada de dudas".[18] Y, luego, señala so-

15. *ibid.*, p. 22.
16. *ibid.*, pp. 50-51.
17. Carballo. *op. cit.*, p. 9.
18. Gómez Haro, Claudia. *Arreola y su mundo*. p. 75. Además de esto, Evangelista Ávila sostiene que el final de esta trayectoria hace vivir a Arreola "dentro de la dualidad razón-misticismo", *op. cit.*, p. 22.

bre Cristo: "¡Ay, Claudia, Cristo es casi como un personaje de Dostoievski!",[19] cruzando así vida y literatura. Cuando habla de "Misticismo. El corazón del hombre es el campo de batalla entre el bien y el mal", menciona la *Enciclopedia de los místicos* y reitera su creencia sobre la que edifica parte de su poética literaria: al hablar del bien y el mal en la existencia, afirma: "Naturalmente debe existir una discordia en cada uno de nosotros por no saber a cuál de estas legiones pertenecemos".[20]

Desde los comienzos de la trayectoria vital y escritural de Arreola, la religión es una presencia ineludible para su poética literaria y su cosmovisión. Ahora bien, si, como decía en su columna de *Inventario*, "Dios es la materia prima que necesitamos para elaborar nuestro espíritu", ¿de qué manera la literatura de Arreola moldea, desafía y lleva hasta los

19. Gómez Haro. *op. cit.*, p. 79.

20. *ibid.*, pp. 154-155. Tita Valencia se hace eco del prólogo al *Confabulario*, "De memoria y olvido", para explicar que esta discordia para Arreola tiene que ver con la incendiaria zarza bíblica. El catolicismo que vivió y sufrió Arreola cuando niño "lo marcó irreversiblemente con una necesidad patológica de verbalizar en forma constante y a lo largo de toda su vida exámenes de conciencia y actos públicos de contrición y penitencia". Más adelante, Valencia subraya la erudición de Arreola en cuestiones teológicas que tenían que ver con el cielo y con el infierno: "Conocía con profundidad a los Padres de la Iglesia, frecuentaba las *Confesiones* de san Agustín y la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino pero, asimismo, era un enamorado de los padres del Desierto y de todos aquellos desahuciados por el Vaticano que acabaron siendo carne de inquisición. A su añoranza de descanso en la Fe se oponía el inevitable conocimiento de esa entidad llamada Iglesia Católica Apostólica Romana, y si algo le resultaba imposible era ignorar su aberrante historia. El delirio de la persecución se encarnizaba con él lo mismo de parte del Diablo que de Dios... Lo que Juan José Arreola oyó tras la zarza ardiente iluminó a muchos. A él sin duda lo incendió en la hoguera de una inútil y por demás dolorosa purificación maniquea. Vía de auto conocimiento, de crecimiento y desarrollo plenos, Arreola sólo se atrevió a conocerse a sí mismo a través de la palabra, y sólo a ella confió un *alter ego* que le negó su propia vida. 'Para mí Dios', le dijo a Jorge Luis Borges en una metáfora gramatical televisada, 'para mí Dios es el tiempo gerundial absoluto porque no está siendo, sino se está haciendo en mí y en todos nosotros'". p. 38.

límites de lo (im)posible ese material y qué nos dice ese proceso de la concepción que tiene Arreola de la relación entre lo humano y lo divino?

LOS MODOS DE MANIFESTACIÓN: ACCESO DIRECTO/EQUÍVOCO/SACRIFICIO Y CASTIGO

El primer modo de manifestación de lo religioso en los cuentos de Arreola es el anhelo de un contacto directo entre el ser humano y su Creador. La fe en lo trascendente para Arreola no acepta el salvoconducto de las instituciones religiosas y esto es material fundamental en los relatos seleccionados. Como vimos en su intervención de *Inventario*, Kafka es uno de sus escritores de cabecera. Es reveladora entonces la lectura que hace del escritor checo en una de sus conversaciones con Emmanuel Carballo, esta de 1965:

> *El castillo* es la narración pormenorizada, absurda, frecuentemente cómica, de un hombre que trata de verle la cara a Dios, de decirle siquiera una palabra. Como Cristo en el huerto de los Olivos, le pregunta: "¿Por qué me has abandonado?" ¿Por qué no te manifiestas en tal forma que yo pueda creer que tiene sentido mi pasión? Cristo muere sin saber que Dios está con él, sin saber que es el hijo de Dios, pero todavía al final pregunta: ¿Por qué me has abandonado? Y llega a tener una vacilación suprema, que es la vacilación del personaje de *América*, que se pierde también en un mundo caótico, y que llega al gran teatro de Oklahoma, que parece una trasposición del cielo, del más allá, donde siguen apareciendo huellas de contaminación del mundo de los hombres. (En este punto recuerdo a Borges). En sus novelas y cuentos se refleja la imposibilidad de acercarnos a la razón de nuestro propio ser, que viene a ser Dios. Se han dado

> explicaciones de tipo patológico a la obra de Kafka, incluso pensando en una sociedad hebrea estricta y rigurosa en que vivía. No importa que la imagen mediata sea ésa; lo que importa es que en vez del poder aparece el delegado del poder. También es profundo el símbolo del sacerdote, que surge como delegado de Dios ante los hombres, como el intermediario. Desde ese momento, el hombre trata sus asuntos con Dios a través de él. Nunca se puede entender a sí mismo como sí mismo, sino que entre él y él mismo hay un truchimán, una especie de ministro funesto que deforma la relación del hombre consigo mismo, imagen a su vez de la deformación que existe en el trato del hombre con Dios. . . La tentativa de que el hombre se conozca a sí mismo, que conozca a Dios, queda interrumpida por la intrusión del delegado, del intermediario[21].

En esta larga cita, se advierte la angustia de Arreola ante la imposibilidad de la comunicación auténtica con la divinidad, sus dudas sobre la función representativa de las instituciones eclesiásticas y su búsqueda de la autenticidad en la comunicación con Dios. Para él, el "ministro funesto" no es un interlocutor válido sino más bien un impedimento a un mayor conocimiento interior, y este conocimiento no se logra por la ausencia de una comunicación inteligible entre Dios y los seres humanos.[22]

21. Carballo. *op. cit.*, pp. 460-461.

22. Una de las influencias más importantes en la literatura de Arreola es la del escritor italiano Giovanni Papini, como declara él mismo en su charla con Del Paso, p. 53. En la conversación con Gómez Haro, hace un comentario sobre el *Gog* pertinente a nuestra discusión: el Doctor Mündung, personaje de la obra, plantea una religión "universal y práctica", la Egolatría, "en la que cada uno se adorará a sí mismo, cada uno tendrá un dios personal... Nada de intermediarios entre la criatura y el creador, ¿no?", dice Arreola (187). Para la relación Arreola-Papini, cf. Poot-Herrera, pp. 333-341.

El inicio de "El converso", publicado en 1945, establece el cariz de la relación medular del cuento: "Entre Dios y yo ha quedado todo resuelto desde el momento en que he aceptado sus condiciones".[23] Este texto pone en funcionamiento una de las operaciones típicas de la poética arreolina: llevar una idea hasta sus últimas consecuencias. En este caso, el sacerdote Alonso Cedillo extiende su fe hasta tal extremo que decide evangelizar en un sitio insospechado: "no puedo olvidar el éxito que tuve en el infierno. Un triunfo, me atrevo a asegurarlo, que no han visto los apóstoles de la tierra. Era un espectáculo grandioso, y en medio estaba mi fe, inquebrantable, multiplicada, como una espada resplandeciente en las manos de todos".[24] Así, en este mundo narrativo, el infierno se transforma en "santo refugio de espera y penitencia"[25]. Pero lo que para Cedillo es una aplicación ortodoxa de la doctrina, para su superior es una muestra de orgullo y vanidad: "A Dios ofende una fe ciega; pide una fe vigilante, sobrecogida", dice el narrador homodiegético.[26] Dios lo rescata y entonces el coloquio se desarrolla "en el sitio que ocupo desde que fui arrebatado del infierno. Es algo así como una cel-

23. Arreola. Op. cit., p. 273. En sus conversaciones con Vicente Preciado Zacarías, Arreola señala que este cuento "es puro Miguel de Molinos" (283). Molinos fue un monje, teólogo y místico jesuita propagador de la doctrina del quietismo, una variante mística que abogaba por la quietud del alma para poder recibir a Dios pura y sin pecado. Fue perseguido y condenado por la Inquisición. Vázquez aporta un dato importante al consultar la edición facsimilar del cuento publicado por primera vez en la revista *Pan*. En esa versión del relato, se incluía una "noticia", luego excluida de subsecuentes versiones, que informaba que Alonso de Cedillo, personaje histórico, había sido un ferviente discípulo de Miguel de Molinos, y había sido puesto al cuidado de Fray Lorenzo de Quiñones. El testimonio de la conversión de Cedillo se tituló *Guía de extraviados*, 2010, pp. 72-73. En el cuento mismo, dice el narrador: "En vez de dedicarme a clasificar, puse todas las fuerzas en la fe, para hacer de mi quietismo una llama recóndita", p. 276.

24. Arreola. *op. cit.*, p. 275.

25. *ibid.*, p. 275.

26. *ibid.*, p. 276.

da abierta en lo infinito y ocupada totalmente por mi cuerpo".[27] Dios le da a elegir a su oveja descarriada: recomenzar su vida o regresar al infierno. A pesar del contacto directo con el Creador, las jerarquías no se borran: "Está por demás aclarar que fue Dios quien puso las condiciones del pacto y que a mí sólo me reservó el privilegio de aceptarlas".[28] Y es por eso que la idea de la institución y del intermediario confesor vuelven a escena. En el final, Alonso de Cedillo comienza a abjurar de sus acciones mientras siente que Fray Lorenzo, acérrimo rival, lo observa con la linterna en la mano.[29]

En "Pablo", escrito en 1947, la idea de la relación interpersonal con Dios va de la mano de una operación nuevamente extrema.[30] En un relato que combina en partes iguales el misticismo y la ciencia ficción, el protagonista, un empleado ban-

27. *ibid.*, p. 273.
28. *ibid.*, p. 274.
29. Otero indica que en "El converso" esta idea de un Dios arbitrario que limita las opciones de elección del individuo crea "una imagen existencialista", 1981, p. 222. También Francisco Javier García Hernández comenta la relación con temas existencialistas como el de la mirada (de Dios, de Fray Lorenzo, del Otro). Yurkiévich afirma que en este relato "Dios extirpa el absceso teológico a fin de preservar el orden en su Iglesia", p. 33. Evangelista Ávila enfatiza la predestinación de Cedillo, pp. 28-29.
30. En sus conversaciones con Preciado Zacarías Arreola informa que el cuento era "originalmente una carta que mandé a un psiquiatra poco antes de enfermarme de agorafobia". Continúa diciendo que hizo seis versiones; "trabajé mucho en él". Y finalmente, como es su costumbre, revela su intertexto: "Por aquellas fechas Guillermo Rousset me regaló *De lo eterno en el hombre* de Max Scheler", p. 165. Vázquez habla de la teofanía presente en "Pablo" y apunta otras referencias: la conversión de Saulo de Tarso en el camino de Damasco, nuevamente el quietismo de Miguel de Molinos, el gnosticismo y el panteísmo, 2010, pp. 26-27. En el diálogo con Preciado Zacarías, Arreola se refiere a Willa Cather, novelista estadounidense quien, dice "escribió un texto idéntico al 'Pablo' de *Confabulario*". Arreola señala que Rulfo le enseñó el cuento y le dijo: '¡¿Qué pasó maestro?! ¿Te lo fusilaste?' y su amigo lo negó. Vázquez aclara que las semejanzas con el relato de Cather son pocas y no incluyen ni la religión ni la teología, 2010, pp. 77-78.

cario digno de una novela kafkiana, "con su traje gris a cuadros y sus anteojos de carey artificial",[31] es visitado por la gracia: "La idea de la divinidad llenó su espíritu, intensa y nítida como una visión, clara como una imagen sensorial".[32] Arreola profundiza en la idea de una unión primordial entre Dios y criatura (ser humano/mundo) al neutralizar rápidamente el efecto fantástico de un personaje "visitado" por lo divino y postular a un nuevo redentor. Dado que luego del Génesis las criaturas no reconocen a su Creador, Dios comprende que sus creaciones deben contener cualidades divinas y descompone "su ser en miles de partículas" para poner "el germen de todas ellas en el hombre".[33] Es esta revelación la que llega a Pablo. Aquí es donde se subraya las dificultades en el acceso directo a lo divino. En este relato, el deseo de ser uno con Dios —el nivel más alto de comunicación y acceso— se cumple. Es decir, el protagonista llega a sentirse Dios —es Dios. Pero el resultado no es el esperado. Se abren ante Pablo dos caminos: o aparece "el ser primigenio y final" absorbiendo a todos los seres humanos en la divinidad o "Dios podría no recobrarse nunca y quedar para siempre disuelto y sepultado"[34]. Pablo se da cuenta que su divinidad consume al mundo y que su corazón se alimentaba "de la vida de todo lo que moría".[35] Por eso, decide suicidarse y, como Cristo, sacrificarse en pos de la supervivencia de la humanidad.[36]

31. Arreola. op. cit., p. 255.
32. *ibid.*, p. 254.
33. *idem.*
34. *ibid.*, p. 258.
35. *ibid.*, p. 261.
36. Otero analiza el cuento a partir de las tres vías místicas y concluye: "La solución nada cristiana que ofrece para salvar al mundo es absurda, pero esta absurdidad no es religiosa o filosófica, sino poética y nace del conflicto emocional entre misión y resultado", 1981, pp. 59-60. De Mora llama al cuento una "curiosa

En "El silencio de Dios", redactado en 1942, la importancia de la relación interpersonal entre Dios y sus criaturas se pone de manifiesto en la oración de apertura: "Creo que esto no se acostumbra: dejar cartas abiertas sobre la mesa para que Dios las lea"[37].[38] El nexo se plantea a través de la escritura mediante una confesión que adquiere un giro inesperado cuando Dios responde la misiva. En el comienzo del relato, el escribiente informa sobre su "biografía moral" y dice que, ante las tentaciones infantiles, trató de esconder sus malos actos; mas, "siguiendo las indicaciones de personas mayores, mostré abiertos mis secretos para que fueran examinados en tribunal. Supe que entre Dios y yo había intermediarios, y durante mucho tiempo tramité por su conducto mis asuntos, hasta que un mal día, pasada la niñez, pretendí atenderlos personalmente"[39].[40] La intermediación —el confesor, la plegaria— no funciona; en cambio, se apela la palabra escrita para entablar otro tipo de conversación con Dios. Nuevamente, podría hablarse aquí de una naturalización de lo fantástico, ya que se propone un contrato simbólico de lectura entre texto y lector que plantea esta situación —que

adaptación del Pablo bíblico al Pablo moderno" e identifica un intertexto con "Funes el memorioso", de Borges, p.42. Yurkiévich lo lee como "una parodia de una experiencia mística", p. 35. Alejandra Sánchez Valencia ve una relación con *Las historias del buen Dios*, de Rainer María Rilke.

37. Arreola. *op. cit.*, p. 278.

38. En sus conversaciones con Del Paso, Arreola menciona el cuento lleva el influjo de *Las historias del buen Dios* de Rilke, pp. 75-76. En sus conversaciones con Preciado Zacarías, Arreola descubre otro intertexto: "*La iglesia de los tiempos bárbaros* es un texto de [Henri] Daniel-Rops que me influyó mucho cuando escribí 'El silencio de Dios'", p. 463.

39. Arreola. *op. cit.*, p. 279.

40. Otero señala: "El acercamiento a la confesión, sugerido por seres comisionados y tribunales, no es una decisión personal, sino una imposición externa, dicho sea de paso, típica del mundo católico a esta edad", 1981, p. 224.

Dios responda a una carta de un creyente— como posible. Este contrato se eleva a una segunda potencia: en el texto hay un escritor (humano) y un lector (divino). Hacia el final del texto, sabemos que ese lector (divino) se ha transformado en escritor (divino) pero no conocemos la recepción del lector (humano).[41] Para el redactor de esta primera carta, la situación es urgente: "Necesito hablar y confiarme; no tengo destinatario para mi mensaje de náufrago".[42] Dentro de un mundo oscuro y caótico, el penitente no busca la salvación, solo una brújula para hacer el bien, enfatizando la orientación práctica de la moral arreolina. Pero Dios no juega este juego; responde, no con un imperativo moral sino con algunos consejos: "Como tú mismo has pedido, no voy a poner en tus manos los secretos del universo, sino a darte unas cuantas indicaciones de provecho".[43] La comunicación es directa, pero no resuelve el problema.[44]

41. Como lo señala Poot-Herrera, al estudiar la importancia de las cartas en la obra de Arreola: "Las dos cartas de 'El silencio de Dios' tienen su punto de encuentro en un silencioso espacio en blanco, pauta textual que presupone un intercambio de papeles: el remitente pasa a ser el destinatario legitimado por Dios, y éste adopta el papel de un remitente que, con humor, gracia y ternura, contesta punto por punto el texto del que es destinatario", p. 72.

42. Arreola. *op. cit.*, p. 278.

43. *ibid.*, p. 281.

44. Otero indica que "El silencio de Dios" es un cuento "de preocupación moral" más que religiosa y en él Arreola "se codea con la filosofía existencialista de Sartre y con él destruye todo valor moral absoluto preestablecido", pp. 224, 225. Acker piensa que "es tal vez una sátira sobre la angustia de algunos filósofos existencialistas, entre los cuales podría incluirse a Kierkegaard, o a aquellos individuos que, temiendo la libertad, necesitan que se les dé valores morales y patrones de conducta para la vida", p. 66. Para Yurkiévich esta visión se enlaza con el *zeitgeist* de la época: "Como otros escritores coetáneos, también Arreola trasunta el ser endeble y fisurado, esa angustia existencial que concuerda con la tónica literaria internacional, que inspira a la mejor literatura que por entonces se concibe", p. 31. Vázquez resume la actitud del escribiente de la carta de Arreola y del escritor mismo: "Para un cristiano, decir que no hay salvación es una blasfemia;

En "El converso" y "Pablo" la cohabitación en el plano divino tiene consecuencias nefastas. En el caso del primer texto, el intento de comunicación con la divinidad termina de la peor manera posible: con el intermediario vigilando al que ha osado buscar el acceso directo y llevar la fe en Dios hasta un extremo. En el caso del segundo texto, el ser el portador del secreto —"[Pablo] lleva dentro de sí la fórmula perfecta, el número acertado de una inmensa lotería"—[45] se traduce en una terrible disyuntiva: el acabamiento del mundo *vs.* la muerte del sujeto que contiene la divinidad. No obstante, en "El silencio de Dios" la audacia y novedad del efecto epistolar provoca que Dios preste atención y se instale en el texto una especie de diálogo monologado. El redactor (divino) responde: "Hay en tu carta un acento que me gusta. Acostumbrado a oír solamente recriminaciones o plegarias, tu carta ha tenido un timbre de novedad. El contenido es viejo, pero hay en ella sinceridad, una voz de hijo doliente y una falta de altanería".[46] Y, en otra de las ideas-límite de Arreola, Dios es el que promueve la comunicación: "Me gustaría ver otras cartas sobre tu mesa. Escríbeme, si es que renuncias a tratar

para un hombre lúcido, es un hecho que se puede constatar cada día. Si aunamos que 'cada alma está especialmente construida para la soledad', como afirma [Arreola] en 'El silencio de Dios' (un título revelador), concluiremos que nadie puede salvarnos, excepto quizá nosotros mismos y digo *quizá* porque tenemos la vocación de la Caída. Y más: al terror de saberse solo y sin respuestas, se agrega otro: el terror de la responsabilidad. Tomar el timón de nuestro naufragio, sin la brújula de Dios y obsedidos por la incerteza de ser, nos impele a asumir un destino, a construir el sentido de nuestra existencia", 2002, p. 51. García Hernández define al protagonista como "desdichado antihéroe de tintes quijotescos", p. 374. Evangelista Ávila dedica parte de su análisis del cuento a establecer semejanzas entre el redactor de la primera carta y Job: "En la angustia del santo se mueven los cuestionamientos que dentro de la historia arreolina se condensan", p.25.

45. Arreola. *op. cit.*, p. 255.
46. *ibid.*, p. 282.

cosas desagradables".[47] En la frase final del cuento, Dios reserva para su "doliente" una clave de su ser y con ello afirma la relación personal que buscaba el primer redactor.

El segundo modo de aparición de lo religioso en la obra de Arreola es la idea del equívoco. En "El converso", Cedillo ha decidido obviar a sus superiores y encarar una relación "al tú por tú" con Dios y con las Sagradas Escrituras. Así inaugura su propia doctrina: la esperanza en la redención y en la misericordia divina hace que, como se dijo, este personaje intente redimir el infierno. Ahí reside la equivocación: en intentar tener éxito en el infierno. Ante las opciones que le propone Dios, Cedillo señala que la decisión no es fácil, en parte por la sombra del error sobre sus actos: "Volver atrás no es cosa sencilla; se trata nada menos que de inaugurar una vida deshaciendo errores y salvando obstáculos de otra; y esto, para un hombre que no ha dado muestras de gran discernimiento, exige una serenidad y una resignación que Dios mismo echa de menos en mi persona".[48] Arreola maneja los dogmas de una creencia aceptada —la idea de la salvación a partir del arrepentimiento y contrición— para trastocar valores y proponer vías alternativas a la ortodoxia religiosa. Pero el sistema de justicia divina está en juego y Cedillo ha llevado las cosas demasiado lejos: "Dios me hizo comprobar la existencia de balanzas y registros; señaló uno por uno mis errores y me puso ante los ojos la afrenta de un saldo negativo".[49] El énfasis en el error es manifiesto; la imperfección del ser humano conspira para apartarlo del camino que Dios quiere imponerle.

47. *ibid.*, p. 283.
48. *ibid.*, p. 274.
49. *ibid.*, p. 276.

En "Pablo", la cuestión del error o equívoco relacionado a lo religioso se presenta en un principio como una búsqueda: "Vio a la humanidad que buceaba, que buscaba infatigablemente el arquetipo perdido. Cada hombre que nacía era un probable salvador; cada muerto era una fórmula fallida".[50] El método de "ensayo y error" adquiere proporciones cósmicas y el ser humano se debate entre el ansia de perfección y la conciencia de sus fracasos:

> Tal vez antes del hallazgo final aguarda la última decepción y debe verificarse la fórmula que realice al hombre más exactamente contrario al arquetipo, la bestia apocalíptica que han temido todos los siglos.
>
> Pablo sabe muy bien que nadie debe perder la esperanza. La humanidad es inmortal porque Dios está en ella y lo que hay en el hombre de perdurable es la eternidad misma de Dios. Las grandes hecatombes, los diluvios y los terremotos, la guerra y la peste no podrán acabar con la última pareja. El hombre nunca tendrá una sola cabeza, para que alguien pueda segarla de un golpe.

La búsqueda de lo divino es oscilante y no existen garantías. Luego de la revelación, la vida de Pablo cambia. Su condición lo va dejando solo y preocupado. Si bien por un lado su goce es "secreto, intransferible", por otro, "en ciertos momentos la partícula divina parecía tomar en el corazón de Pablo proporciones desacostumbradas y Pablo se llenaba de espanto. Recurría a su probada humildad, juzgándose el más ínfimo de los hombres, el más inepto portador de Dios, el ensayo más desacertado en la interminable búsqueda".[51] Es así que Pablo comprende que él mismo es el error y en esta segunda revelación comienza a entender "su terrible cualidad de espectador"[52] que fagocita al mundo y decide acabar con el componente divino de su ser.

50. *ibid.*, p. 256.

El segundo modo religioso en Arreola aparece en "El silencio de Dios" a partir de las acciones y las ponderaciones del primer escribiente. El momento crucial del inicio de la redacción de la carta —posiblemente cercano al suicidio— hace que el redactor comience a preguntarse y preguntarle al destinatario: "¿Cómo han hecho [hombres en su misma situación] para seguir viviendo?"; "¿es poco un alma que se pierde?"; "¿es que estoy incapacitado para la elaboración del bien?"; "¿por qué el bien es tan indefenso?"; "¿se puede vivir para el mal?".[53] También en este caso hay una búsqueda, pero en vez de lo divino, refiere a prácticas morales que den sentido a sus actos. Los equívocos se concentran en las consecuencias de las acciones del redactor humano. Se elige un rumbo, pero dice el mismo escribiente: "Temo ser víctima de una equivocación, porque todo, hasta la fecha, me ha salido muy mal".[54] Hay una virtual disociación entre querer hacer el bien y poder hacerlo: "Mis fórmulas de bondad producen un resultado explosivo".[55] Entonces, el escribiente decide tomar partido por el más débil. ¿Cuál es el resultado?: "Hemos perdido todas las batallas"[56]. Dios basa la argumentación de su respuesta en el medio: el error está en los circuitos de comunicación, es decir, en el lenguaje. El

51. *ibid.*, p. 257.
52. *ibid.*, p. 258.
53. *ibid.*, pp. 278-280.
54. *ibid.*, p. 278.
55. *ibid.*, p. 279.
56. *ibid.*, p. 280.

lenguaje divino no pertenece a la esfera humana; Dios subraya la brecha comunicativa que separa dos existencias diferentes y la dificultad que, para él, conlleva la palabra humana: "acostumbrado al manejo de cosas más espaciosas, estos pequeños signos, resbaladizos como guijarros, resultan poco adecuados para mí".[57]

Creer que se puede redimir el infierno; volverse Dios y devorar el mundo; escribirle a Dios una carta: son algunos de los extremos a los que llegan los personajes de Arreola en su temerario intento de relacionarse con la Divinidad. En este intento, la sombra del equívoco tiene, por supuesto, un trasfondo ético que se relaciona con una de las agonías arreolinas: ¿cómo saber si se está obrando bien? ¿Cuáles son las consecuencias de no hacerlo? En "El converso", Cedillo se lamenta: "No sería difícil errar otra vez y que el camino de salvación se desviara nuevamente hacia el abismo".[58] En el trayecto hacia lo divino, siempre se corren riesgos. En "Pablo", se cuenta la historia de un pastor que convence a una comarca de que es Dios y le creen hasta que sobreviene una sequía y lo sacrifican.[59] Hay un contrapunto en este segundo modo con la idea de la mala lectura, con malinterpretar signos; por eso, la oración final de "El silencio de Dios" apunta a un pacto que también refiere al que establecen autor y lector: "Me manifestaré a ti durante el día, de un modo en que puedas fácilmente reconocerme, por ejemplo... Pero no, tú solo tú habrás de descubrirlo".[60]

El tercer modo religioso en Arreola es la alternativa del sacrificio o del castigo. En "El converso", el personaje está a

57. *ibid.*, p. 281.
58. *ibid.*, p. 274.
59. *ibid.*, p. 259.
60. *ibid.*, p. 283.

la espera del castigo divino. Es la vieja noción de la reprensión del orgullo: "No sé cuánto estuve en el infierno, pero recuerdo con claridad la rapidez y grandeza del apostolado".[61] Dios considera que su discípulo debe sacrificar sus creencias desmedidas si quiere una nueva oportunidad. Ante los ojos inquisitoriales, escribirá: "Yo, Alonso de Cedillo, me retracto y abjuro..."[62] Pero el castigo principal no es sacarlo del infierno ni suprimir su apostolado. Es dejarlo bajo la tutela de fray Lorenzo, el intermediario ante Dios, quien "tendrá a su cargo la vigilancia estrecha de mi vida, y cada una de mis acciones deberá desnudarse ante sus ojos".[63] Esta es la humillación última y la negación de la posibilidad de entablar una relación significativa con Dios. Así el personaje casi oculto del cuento representa el castigo para el narrador, quien trata de justificarse: "Me cabe el alivio de que fue Dios mismo quien me desengañó, y no fray Lorenzo. Me ha sido impuesto el sacrificio de reconocerlo como salvador para castigar suficientemente mi vanidad".[64] En esta última frase aparece el tándem sacrificio-castigo, donde el sacrificio es "impuesto" y representado por un par y el castigo está ligado a la vanidad de Cedillo.

En el caso de "Pablo", el sacrificio-castigo del protagonista tiene ribetes heroicos y se asemeja a la crucifixión de Jesucristo: para salvar a la humanidad de la desintegración, Pablo decide matar al Dios que existe en él y se suicida, en una especie de versión de "murió por nuestros pecados". De cierto modo, al elegir a Pablo, Dios lo "castiga" con la divinidad: "Todo el mundo era suyo, y temblaba como un niño ante la enormidad

61. *ibid.*, p. 275.
62. *ibid.*, p. 277.
63. *ibid.*, p. 274.
64. *ibid.*, p. 276.

del regalo; pero se prometió disfrutarlo detenidamente".[65] Este relato es sin dudas el de mayor proyección teológica de los tres elegidos y despliega narrativamente la idea filosófico-religiosa de un regreso hacia la fuente original, un deshacerse de la individualidad para aunarse en un ser único y universal. Arreola corrobora esta idea en sus conversaciones con Zacarías: "El cuento 'Pablo' es panteísta; la idea del hombre es la imperfección porque está "separado". Era parte de un todo. La separación tiene lugar en la estación terminal del todo: la madre".[66] Paradójicamente, el intentar "curar" la imperfección es contraproducente. Y aquí estamos, como en "El converso", ante la idea de que la cercanía con la divinidad es "demasiado" para el ser humano; en "Pablo" el don divino termina siendo un castigo —"Desconoció en los hombres a sus prójimos; su soledad comenzó a agrandarse hasta hacerse insoportable"[67]— que, a su vez, impulsa el autosacrificio.

El modo del sacrificio-castigo en "El silencio de Dios" es más difícil de detectar. El momento de esta confesión escrita parece apuntar al sacrificio de la propia vida: "Millares [de almas] caen sin cesar, faltas de apoyo, desde el día en que se alzan para pedir las claves de la vida".[68] El castigo aparece con la presencia del gran antagonista: un demonio.

> Yo me paso la vida cortejado por un afable demonio que me sugiere delicadamente maldades. No sé si tiene una autorización divina: lo cierto es que no me deja en paz ni un momento. Sabe dar a la tentación atractivos insuperables. Es agudo y oportuno. Como un prestidigitador, saca cosas horribles de los objetos más inocentes y está siempre provistos de extensas series de malos pensamientos que proyecta en la imaginación como rollos de película. Lo digo con toda sinceridad: nunca voy al mal con pasos deliberados; él facilita los trayectos, pone todos los caminos en declive. Es el saboteador de mi vida.[69].

65. *ibid.*, p. 257.
66. *ibid.*, p. 165.
67. *ibid.*, p. 259.
68. *ibid.*, p. 278.

La conciencia del escribiente agoniza ante la falta de orientación y una vez más aparece el elemento de la discordia, el opositor, como en "El converso" y en "Pablo". Este es el cuento de Arreola más orientado hacia las prácticas morales. El "castigo" reside en el hecho de que Dios no resuelve esa situación y va a remarcar que depende precisamente del propio ser humano decidir en cada acto su existencia, una idea de clara filiación con los principios existencialistas. En una de sus recomendaciones, Dios escribe: "Quizá te convendría reposar en alguna religión. Esto también lo dejo a tu criterio. Yo no puedo recomendarte alguna de ellas porque soy el menos indicado para hacerlo".[70] La ironía situacional —un Dios que dice que no puede recomendar ninguna religión— subraya la libertad que puede vivirse como condena (nuevamente esta postura se acerca a la filosofía existencialista). El castigo actúa dentro del mundo humano y, generalmente, no es necesario que Dios lo imparta. La vida es una cuestión de responsabilidad ante los propios actos.

Es coherente que sean el sacrificio o el castigo los resultados de la interacción entre los personajes de Arreola y la religión. La pérdida —de las ilusiones, de la libertad, de la

69. *ibid.*, p. 279. Evangelista Ávila ve en esta aparición una conjunción entre el espíritu crítico del *daimon* griego y la tradicional acepción de demonio cristiano y así "la concepción de lo 'divino-espiritual' del narrador [de 'El silencio de Dios'] surge de la amalgama existente entre razón, fe y pensamiento", p. 29.
70. Arreola. *op. cit.*, p. 282.

vida— es el destino inevitable de aquellos que se atreven a indagar en los misterios de la divinidad. En estos cuentos se advierte una clara insatisfacción con el mundo y una búsqueda de explicaciones que, a veces, va demasiado lejos. Consciente de su orfandad, representante de un género humano que percibe abandonado, Arreola busca en su literatura re-ligarse con Dios pero sabe que las respuestas que encuentre no serán definitivas.

LA MIRADA DE ARREOLA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO DIVINO DESDE LO LITERARIO

Las operaciones literarias que realiza Arreola con sus materiales religiosos parten siempre de la interrogación de un conflicto entre órdenes organizadores de la experiencia, en este caso el humano frente al divino. En su libro *Religion and Literature*, Helen Gardner señalaba que nuestra época en el arte constituiría "la Era de la Ansiedad", en la cual la ansiedad sería "la emoción religiosa básica y la desesperación se toma como una experiencia más vívida y profunda que la fe o la esperanza".[71] Me parece importante destacar el momento en que Arreola escribe y publica los relatos que hemos analizado. La década de los cuarenta en el siglo XX estuvo marcada por la Segunda Guerra Mundial y esto definitivamente influye en su cosmovisión. En su *Tratado de historia de las religiones*, Mircea Eliade declaraba que, en todas las sociedades, la manifestación de lo sagrado en lo profano, o *hierofanía*, revela una modalidad de lo sagrado y una situación del ser humano ligada a su momento histórico.[72] Todas las hierofanías literarias de Arreola —que son más bien teofanías— son universales, más allá de que ocurran en el siglo XVII ("El converso"), en el siglo XX ("Pablo") o en una época indistinta ("El silencio de Dios"). Sin embargo, trasuntan el momento histórico en el que Arreola veinteañero vive.[73] A esta idea de lo religioso unido a lo histórico, se leen une las variadas lecturas de Arreola, como se ha ido apuntando, que son fuente para sus cuentos de los años cuarenta. La presencia de Sartre y de Kierkegaard es clara en sus conversaciones con Preciado Zacarías[74] y los críticos no han dejado de notar la filiación con las ideas provenientes del existencialismo.[75] A ellos podría agregarse Miguel de Unamuno quien, en *Del sentimiento trágico de la vida*, hace algunas observaciones en consonancia con las ideas de Arreola. El escritor español indica por ejemplo que, "la esencia de no ser no es sólo un empeño en persistir por siempre, como nos enseñó Spinoza, sino, además, el empeño por universalizarse: es el hambre y sed de eternidad y de infinitud".[76] También discute al "primer místico cristiano, San Pablo de Éfeso" quien reconocía en Cristo el

71. Gardner, Helen. *Religion and Literature*. p. 132, traducción mía.
72. Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. p. 26.

73. Al hablar de "El converso", "Pablo" y "Sinesio de Rodas", Sigmund Méndez afirma: "Todos utilizan el edificio de la teología cristiana para problematizarlo y deconstruirlo; para, al final de cuentas, cerrar las puertas redentoras y confirmar la universal perdición que atraviesa el mundo y al transmundo por entero", p. 145.
74. Zacarías. *op. cit.*, pp. 72, 333.
75. Como es sabido, Kierkegaard es uno de los filósofos que mayores reflexiones dedicó a la relación entre Dios y el ser humano en la primera mitad del siglo XIX. Frederick Copleston informa sobre el ser humano estético, ético y religioso como fases en el pensamiento del danés, desde los cuales aparece el "héroe trágico" (¿Pablo en Arreola?) que "renuncia a su individualidad para expresar lo universal" p. 343. La existencia, de este modo, comprende dos momentos: "la separación o lo finito y un constante avance hacia Dios" (348; todas las traducciones son mías). Por sus exploraciones de los conceptos de angustia, compromiso y libertad, Kierkegaard es el puente hacia Camus, Sartre, Jaspers y otros
76. Unamuno, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. 1913, p. 219.

paladín de la apocatástasis, "el que llegue a ser Dios todo en todos".[77] Estas afirmaciones parecieran ser el sustrato teológico-filosófico de un cuento como "Pablo", por ejemplo.

Lo existencial, lo histórico y lo literario se combinan para plasmar una construcción definida de lo divino en Arreola. A partir del recorrido hecho, puede concluirse que, si bien fue redactado con anterioridad, "El silencio de Dios" es una especie de punto de equilibrio entre las angustias teológicas de "El converso" y "Pablo". Lo que en esos textos se presentaba como un conflicto violento y extremo, con resultados terminantes, en "El silencio de Dios" aparece como un contrapunto complejo, hecho de los procesos ambiguos y nunca definitivos del lenguaje. Así, Arreola va construyendo una mirada religiosa que plantea tres puntos de contacto entre Dios y el ser humano, siempre en términos de dicotómica imposibilidad.

En primer lugar, se halla el deseo de ser Dios. Como hemos visto, todos los protagonistas de los cuentos seleccionados escriben. La última escena de "El converso" muestra a Alonso de Cedillo firmando su confesión, las manos de Pablo "escriben letras y números impecables"[78] y ya se ha constatado la importancia de la escritura en "El silencio de Dios". Arreola equipara al Creador (Dios) con el creador (artista). Declara ante Carballo: "El gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos. Atribuyo este afán a una nostalgia de creación que queda en el hombre por el hecho mismo de haber sido creado. Ése es mi único y más profundo contacto con la idea de Dios, con la idea de Dios creador".[79] En el intento de crear, el artista es

77. *ibid.*, pp. 249-250.
78. Arreola. *op. cit.*, p. 255.
79. Carballo. *op. cit.*, p. 432.

un pequeño Dios. En el caso de "El converso", esto es claro, ya que el poder de convicción del monje lo hace revolucionar el infierno: "Me di incansablemente a la tarea de trasmitir a los demás las convicciones propias: no estábamos condenados; el castigo subsistía gracias a la actitud rebelde y desesperada".[80] En la palabra está el poder de la creación y de la revolución. Pero, como se comentó, Dios no acepta ese estado de cosas. En tanto, en "Pablo", la escritura es un detalle que hace al personaje sencillamente, mas el deseo de ser Dios —no manifestado por el protagonista— se hace realidad; el protagonista se da cuenta que contiene a Dios y su vida cambia: "Le pareció que la sucesión habitual de los días y las noches, las semanas y los meses había cesado para él. Creyó vivir en un solo momento, enorme y detenido, amplio y estático como un islote en la eternidad".[81] Ante el avance sin claudicación de lo divino, "eligió la impasibilidad exterior como respuesta al activo fuego que consumía sus entrañas".[82] Paradójicamente, el haber llegado a tener verdadero contacto con la divinidad tiene mal resultado: el Creador también puede ser destructor de la vida; Pablo comprende y elige sacrificar su tesoro. En este contexto, "El silencio de Dios" no plantea una equiparación con Dios. El escribiente no es un místico: "No voy a buscar en esta hora de sombra lo que no hallaron en espacios de luz los sabios y los santos. Mi necesidad es breve y personal. Quiero ser bueno y solicito unos informes"[83]. Incluso insiste en su condición insignificante: "No trato de aparecer ante nadie como el más atribulado de los hombres".[84] La búsqueda de este redactor es modesta; la idea de Arreola aquí es

80. Arreola. *op. cit.*, p. 275.
81. *ibid.*, p. 256.
82. *ibid.*, p. 259.
83. *ibid.*, p. 278.
84. *idem.*

alejarse de la posibilidad de un mundo posible que una lo teológico y lo humano para plantear la cuestión de la práctica moral en la existencia terrena. Sin embargo, en la segunda parte del relato aparece el Creador y habla con los materiales del otro, pero desde su propia visión. Esto descubre a un Dios que no aparece como omnipotente ni alcanza a sugerir un cierto rumbo de acción para su creyente; por otro lado, ser Dios implica un desplazamiento hacia otra dimensión cuyos parámetros son inaplicables a la existencia del individuo. Es en esta segunda carta donde Arreola, imprevistamente, hace a Dios ser.

En segundo lugar, la mirada religiosa arreolina intenta recrear la percepción de Dios. Arreola le dice a Carballo: "En 'Pablo', en 'El silencio de Dios', hay una percepción del todo... En Occidente, el individuo invade el cosmos; en Oriente (me refiero al pensamiento clásico), el individuo se incluye en el cosmos".[85] Resulta interesante que Arreola, dentro de su raíz judeo-cristiana, recurra a algunos de los principios integrales de las religiones orientales que, sin embargo, no desarrolla a fondo en ninguno de sus relatos. En "El converso" hay referencias a un espectáculo grandioso (el triunfo en el infierno) vestido de una fe inquebrantable:

> Se vieron entonces cosas sorprendentes: condenados que iban ellos mismos a los hornos y se aplicaban contra el pecho brasas y cauterios, que saltaban a las calderas hirvientes y bebían con deleite largos vasos de plomo fundido. Demonios temblorosos de compasión iban a ellos y los obligaban a tomar reposo, a hacer una tregua en su actitud conmovedora.[86]

85. Carballo. *op. cit.*, p. 435.
86. Arreola. *op. cit.*, p. 275.

Cedillo cree interpretar los "secretos fines" divinos[87] pero hacia el final del relato Dios ha puesto las cosas en su lugar y "la humana incapacidad ha sido cuidadosamente restaurada".[88] En "Pablo" se ven más nítidamente los intentos de Arreola por transmitir la simultaneidad e imaginar la percepción de Dios: "Se sintió capaz de todo. 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, abarcar en su puño las nubes, los árboles y las piedras".[89] Pero esta capacidad también tiene sus desventajas; "Pablo se dolía por todo".[90] Especie de Aleph divino, esta percepción puede ser justamente la causa de que el mundo desaparezca y por ello "la idea de la omnipotencia pesaba sobre su espíritu, abrumándolo".[91] En "El silencio de Dios" la percepción divina está casi ausente. Hay, es cierto, una alusión humorística a la dimensión temporal en la que actúa el Creador: "Fue una casualidad que yo me encontrara allí cuando tú acababas de escribir. Si retardo un poco mi visita, cuando leyera tus apasionadas palabras tal vez ya no existiría sobre la tierra ni el polvo de tus huesos".[92] Y luego hay una referencia a la dimensión de los problemas divinos, mucho más amplia que los del ser humano: "Tú apenas rozas problemas que yo examino a fondo con amargura. Hay el dolor de todos los hombres, el de los niños, el de los animales, que se les parecen tanto en su pureza. Veo sufrir a los niños y me gustaría salvarlos para siempre; evitar

87. *idem*.
88. *ibid.*, p. 276.
89. *ibid.*, p. 259.
90. *ibid.*, p. 261.
91. *ibid.*, p. 260.
92. *ibid.*, p. 282.

que lleguen a ser hombres".[93] Es casi un proceso de inversión; Dios muestra una sensibilidad y una impotencia humanas ante el dolor y el sufrimiento; es un Dios que elige no intervenir. En cambio, el cuento presenta en el primer redactor un suave intento de percepción divina en la que un alma extremadamente sensible alcanza a observar la angustia del mundo (nuevamente a la manera de "El Aleph" borgeano):

> Veo a los hombres en torno de mí, llevando vidas ocultas, inexplicables. Veo a los niños que beben voces contaminadas, y a la vida como nodriza criminal que los alimenta de venenos. Veo pueblos que disputan las palabras eternas, que se dicen predilectos y elegidos. A través de los siglos, se ven hordas de sanguinarios y de imbéciles; y de pronto, aquí y allá, un alma que parece señalada con un sello divino.[94]

Aquí nuevamente se advierte el dolor y la angustia existencial del ser humano, pero no hay un intento de percibir el mundo desde una perspectiva superior; quien escribe la primera carta intenta entender cómo ser parte de la totalidad: "Espío y trato de ir hasta el fondo, de embarcarme al conjunto, de sumarme en el todo".[95]

El último elemento que constituye la mirada arreolina sobre la divinidad es la imagen que se construye de Dios. Es aquí donde Arreola se aleja de la ortodoxia cristiana e interroga críticamente los dogmas que atraviesan su formación y su literatura. La existencia divina no se cuestiona; Dios sí existe, pero la separación entre él y sus criaturas es insalvable. Se agoniza sobre los conceptos de predestinación, libre albedrío y providencia una y otra vez. En "El converso", Dios aparece como una especie de represor que castiga a los desobedientes, a los que se apartan del camino trazado: "Dios se ha mostrado claro y definitivo";[96] "Dios lo ha querido así";[97] "Dios ha puesto punto final a mis ensueños";[98] "Fue Dios mismo quien me desengañó";[99] "Dios ha fortalecido reiteradamente mi incertidumbre".[100] El Creador aparece como un vigilante que salda las cuentas dentro del sistema divino; el castigo en este caso es ser humillado por su intermediario, fray Lorenzo. Es un Dios institucional y ortodoxo. En "Pablo", la imagen de Dios tampoco es del todo positiva. En este caso, el tan esperado encuentro místico puede llevar a la anulación de mundo: Pablo "se propuso no entorpecer en lo más mínimo el curso de la vida, ni alterar el más insignificante de los fenómenos. Prácticamente, anuló su voluntad. Trató de no hacer nada para verificar por sí mismo su naturaleza".[101] Aquí Dios, que en principio aparece como un ser generoso que quiere multiplicarse en los seres humanos para que sientan el estado de divinidad, se transforma en un devorador de corazones: "Pablo se estremeció al pensar que ya no habría otra primavera para ellos [los árboles], porque él iba a alimentarse con la vida de todo lo que moría".[102] La habitación de lo divino en lo humano resulta en un testigo del "espectáculo de la desintegración universal".[103] En "El silencio de Dios", en cambio,

93. *idem.*
94. *ibid.*, pp. 280-281.
95. *ibid.*, p. 281.

96. *ibid.*, p. 273.
97. *idem.*
98. *ibid.*, p. 274.
99. *ibid.*, p. 276.
100. *idem.*
101. *ibid.*, p. 260.
102. *Ibid.*, p. 261.
103. *idem.*

Dios tiene una voz sin filtros. Se presenta como un ser que tiene a su cargo un sistema burocrático celestial: "Hay una legión de ángeles especializados que se ocupan de traer todos los mensajes de la tierra. Después de que son cuidadosamente clasificados, se guardan en unos ficheros dispuestos a lo largo del silencio".[104] Dios se muestra con gran disposición humorística y tiene actitudes humanas; se confiesa y tiene fe (en los hombres): "Confieso que los hombres han destruido mucho más de lo que yo había presupuesto. Pienso que no sería difícil que acabaran con todo... Pero debo esperar un poco más y espero confiadamente".[105] Sin embargo, Dios se muestra reticente a dar algún tipo de revelación. El Dios "humano" establece una relación más íntima, más personal, mas des-dramatizada: elogia el acento de la carta recibida porque no reprocha, ni reza, ni pide rezos; dice que no recuerda dónde le ha colocado al personaje la brújula del bien y del mal; le aconseja que cavile menos y observe (o trabaje) más; ante los enigmas que caen en el corazón del ser humano, recomienda hacerse jardinero o cultivar hortalizas, a la manera del *dictum* de Voltaire *il faut cultiver notre jardin*. Para el Dios de este relato, el mundo es un experimento, es decir, se está haciendo. La idea de un orden previsto y perfecto que emana de un Ser perfecto no tiene cabida aquí.

Arreola le dice a Carballo en 1965: "Dios es porque nosotros somos. El hombre es el perceptor de la divinidad ya que es capaz de intuir y concebir a Dios: es la criatura indispensable".[106] La existencia de lo humano y lo divino es indisociable. En estos tres relatos de Arreola, la religión se

104. *ibid.*, p. 281.
105. *ibid.*, p. 282.
106. Carballo. *op. cit.*, p. 432.

manifiesta en situaciones que buscan el acceso directo a la divinidad, encuentran frecuentemente equívocos y terminan en el sacrificio o castigo de sus personajes protagonistas. Con estos modos, Arreola edifica una mirada que bucea en la esencia, la percepción y la imagen de Dios. La discordia fundamental planteada por Arreola aparece aquí centrada en la reafirmación de la noción de límite ("El converso"); la imposibilidad de ocupar el mismo plano ("Pablo") o una diferencia fundamental de lenguajes ("El silencio de Dios"). Aunque el personaje protagonista de "El converso" no tenga "ni una sola verdad como equipaje",[107] aunque, luego del suicidio de Pablo, "la humanidad continúa empeñosamente sus ensayos después de haber escondido bajo la tierra otra fórmula fallida",[108] el personaje arreolino persiste. Y, a pesar de que, como el escribiente de "El silencio de Dios", queda "siempre aislado; ignorante, individual, siempre a la orilla"[109] en sus intentos de develar los misterios divinos, escribe. Y con ello inicia el diálogo.

BIBLIOGRAFÍA

Acker, Bertie. *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*. Madrid: Playor, 1984.

Arreola, Juan José. *Narrativa completa*. México, Alfaguara, 2002.

—. *Inventario*. México: Diana; CONACULTA, 2002.

Brescia, Pablo. *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011.

Carballo, Emmanuel. "Conversación con Juan José Arreola. Cayeron desde el cielo de Zapotlán las muchachas sobre el pueblo". *Luvina* 14 (1998): 7-22.

—. "Juan José Arreola". *Protagonistas de la literatura mexicana*. 4a. ed. aumentada. México: Porrúa, 1994. 428-472.

107. Arreola. *op. cit.*, p. 276.
108. *ibid.*, p. 261.
109. *ibid.*, p. 281.

Castañón, Adolfo. *El reino y su sombra: en torno a Juan José Arreola*. México: Ediciones del Ermitaño, 1999.
Copleston, Frederick S. J. *A History of Philosophy*. Vol. 7: *From the Post-Kantian Idealists to Mark, Kierkegaard, and Nietzsche*. New York: Image Books; Doubleday, 1994.
Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1992.
Evangelista Ávila, Iram Isaí. "Aproximaciones a dos cuentos de Juan José Arreola a través de la hermenéutica analógica". *Hermes analógica* 5 (2014): 17-33.
García Hernández, Francisco Javier. "La recepción del existencialismo en Juan José Arreola". *Interlitteraria* 11 (2006): 361-377.
Gardner, Helen. *Religion and Literature*. London: Faber and Faber, 1971.
Gómez Haro, Claudia *Arreola y su mundo*. México: Alfaguara; CONACULTA; INBA, 2001.
—. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*. México: CONACULTA, 1994.
Méndez, Sigmund. *La escuela mexicana del silencio (Ensayos de metapoética)*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2012.
Mora, Carmen de, introd. Juan José Arreola. *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra, 1986. 9-56.
Ojeda, Jorge Arturo, "La lucha con el ángel: siete libros de Juan José Arreola". *Antología de Juan José Arreola*. México: Oasis, 1969. 9-128.
Otero, José. "El misticismo poético de 'Pablo'", *Explicación de textos literarios* 9.1, (1980-81): 55-60.
—. "Religión, moral y existencia en tres cuentos de Juan José Arreola". *Cuadernos americanos* 237.1 (1981): 222-231.
Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. México: UNAM, 2009.
Preciado Zacarías, Vicente. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. México: Universidad de Guadalajara; Honorable Ayuntamiento de Zapotlán el Grande, 2004.
Sánchez Valencia, Alejandra. "Ángeles y poetas: Juan José Arreola, profeta". *Temas y variaciones de literatura* 15.2 (2000): 145-162.
Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Sarpe, 1983.
Valencia, Tita. "Lo que Arreola oyó tras la zarza ardiente". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 7.18 (2002): 33-38.
Vásquez, Felipe. *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*. México: CONACULTA; INBA; Verdehalago, 2002.
—. *Rulfo y Arreola desde los márgenes del texto*. México: UACM, 2010.
Yurkiévich, Saúl. "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa". Juan José Arreola. *Obras*. México: FCE, 1995. 7-43.
Washburn, Yulan. *Juan José Arreola*. Boston: Twayne, 1983.

VII
EL REALISMO CARNAVELESCO DE *LA FERIA*[1]

Ximena Troncoso Araos[2]

La feria es una obra básicamente realista, más específicamente, de un realismo social, porque ficcionaliza la realidad sociocultural, evidencia problemáticas a través de discursos y personajes reconocibles en el contexto extratextual, y contiene una visión crítica que por momentos se torna denuncia.[3] Este amplio sustrato del realismo adquiere formas muy diversas en la obra, cuyos polos son lo trágico y lo cómico, y que se sintetizan en lo carnavalesco.[4] Tal heterogeneidad es posible, básicamente, por la estructura fragmentaria del texto, que lleva a los discursos y a la lectura

1. Este estudio constituye una revisión de una parte de mi tesis de magíster, de la cual se publicó el artículo "La feria discursiva de Juan José Arreola", en *Acta Literaria* 27, 2002, pp. 127-144. Artículo en línea disponible en http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n27/art10.pdf, el que toma otros capítulos de mi tesis.

2. profesora de español, Magíster en Literaturas Hispánicas y Dra. en Literatura Latinoamericana. Actualmente es académica en la Universidad Católica del Maule, en Chile, donde se desempeña como docente e investigadora.

3. Juan José Arreola. *La feria*. México: Joaquín Mortiz, 1963. Todas las citas de *La feria* corresponden a esta edición.

4. Sobre lo trágico en la obra de Arreola, ver Felipe Vázquez. Juan José Arreola. *La tragedia de lo imposible*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.

por vaivenes, en cuyas oscilaciones el texto transmite un equilibrio inestable entre muerte y vida, sufrimiento y placer, fragmentariedad y globalidad, sagrado y profano. Me focalizaré aquí en el carnaval y lo carnavalesco, siguiendo principalmente las conceptualizaciones de Mikhaíl Bakhtin. Para ello, analizo la obra desde la perspectiva de la historia y del discurso, es decir, considerando el evento de la feria como carnaval religioso, cuyo correlato es una escritura carnavalesca, en donde encontramos recursos como la ironía, el humor y el grotesco.

EL CARNAVAL RELIGIOSO

La feria es la fiesta en honor al Santo Patrono San José. La fiesta religiosa pagana reúne algunas características del carnaval descrito por Bakhtin: "Una forma de espectáculo sincrético con carácter ritual. Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea, que siendo carnavalesca en su fundamento, tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados".[5] El carnaval es un espectáculo, pero sin el escenario que comprende actores y espectadores, porque no se representa ni contempla, se vive.[6] El carnaval es la vida al revés, favorece el contacto libre y familiar entre la gente, rompe con las relaciones jerárquicas de poder y permite la manifestación de lo inconsciente.

Pero la feria de Zapotlán, a diferencia del carnaval de tradición medieval, es religiosa y tiene carácter mágico y de encanto, pues los participantes piden beneficios a la vez

5. En Mikhail Bakhtin. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 172.

6. Mikhail Bakhtin. *Rabelais*. Barcelona: Bassal, 1971. pp. 13-14

que los agradecen. La fiesta, en especial la fiesta religiosa, adquiere características singulares en América Latina, y particularidades en cada lugar, en donde la religión se vive materialmente, se honra y se celebra con todos los sentidos, y en donde los grupos étnicos y sociales interactúan en una actividad compartida. En estas fiestas, al decir de Octavio Paz, "se mezcla el bien con el mal, el día con la noche, lo santo con lo maldito".[7] En la feria de Zapotlán se conjugan la devoción religiosa y las diversiones en un ambiente efervescente que favorece las más variadas manifestaciones y excesos. Es un evento social que congrega a todo el pueblo sin excepción: todos, indígenas y blancos, ricos y pobres, niños y adultos, participan y vibran con la espera y la realización del evento. Si bien las fiestas religiosas generan unidad y cohesión, también vehiculan representaciones sociales de identidad que evidencian conflictos, como plantea Marcos González Pérez.[8]

La fiesta constituye un derroche, un gasto económico y energético excepcional: los días de feria son días de abundancia y dilapidación de comida, bebida, fuegos artificiales, juegos de feria, trajes, ofrendas. Este despilfarro, según Paz, "es una prueba de salud, una exhibición de abundancia y poder o una trampa mágica. Porque con el derroche se espera atraer, por contagio, a la verdadera abundancia".[9] La fiesta brinda al pueblo y a cada habitante la posibilidad de salir de su silencio, de abrirse, de gritar, de bailar. La efer-

7. Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 46.

8. Marcos González Pérez. "Las fiestas religiosas en la producción de identidades locales", en *Fiestas y nación en América Latina. Las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela*. Bogotá: Intercultura, 2011.

9. Paz, *op. cit.*, p. 44.

vescencia del ambiente y de los ánimos provoca la expresión de alegría y devoción, a la vez que de dolor y odio. La gente no solo reza y danza, también se emborracha y se mata. Para Octavio Paz, el desborde que significa la fiesta mexicana deriva de la común inhibición de sus habitantes, quienes liberan en esos momentos tanto su sentir positivo y benéfico como sus complejos, temores y frustraciones.

La fiesta religiosa puede resultarnos paradojal; sin embargo, como señala Isabel Cruz, desde sus orígenes, la fiesta ha estado ligada a lo numinoso;[10] y como planteaba Mircea Eliade al referirse a la fiesta religiosa en sociedades arcaicas, reintegra al ser humano al universo de lo sagrado, lo que conserva su impronta en las fiestas religiosas en la actualidad.[11]

En *La feria*, la fiesta tiene mucho de libre expresión popular, aunque no deja de ser una fiesta oficial supervigilada por la iglesia y reglamentada por el municipio, los que tienen sus diferencias: "Por un lado está bien, pero por otro está mal. La Iglesia prohíbe las corridas de toros en los días del Novenario, pero el municipio las permite".[12] Por este motivo, si bien en el texto la fiesta trae consigo un desorden en relación con el orden social habitual (la "gente del pueblo" sobre todo tiende a no respetar las diferencias de clase), y se hace más difícil hacer cumplir normas morales y sociales, se mantiene o confirma una estructura social. Así, el lugar que ocupan los indígenas pudiera parecer distinto al habitual, por tener ellos el "honor" de cargar con el santo, pero es el mismo de siempre, el más bajo de la jerarquía. Un narrador en primera persona que se dirige a un destinatario plural describe la escena, en la que parece apelar al pueblo con el propósito de que abra los ojos a cierta realidad:

10. Isabel Cruz Ovalle. "Lo sagrado como raíz de la fiesta", en *Humanitas* 2, abril-junio 1996, http://www.humanitas.cl/html/biblioteca/articulos/do182.html
11. Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidos, 1998.
12. Juan José Arreola. *op. cit.*, p. 46

> Ahora asómense para abajo. ¿Qué es lo que ven? Sí, son ellos, los miembros de la Comunidad Indígena, que han alcanzado el honor de cargar con el santo y su gloria. Son cien o doscientos aplastados bajo el peso de tantas galas, cien o doscientos agachados que pujan por debajo, atenuando con la cobija sobre el hombro los filos de la madera, y que circulan en la sombra sus botellas de tequila para darse ánimos y fuerzas. En cada esquina el anda se detiene, y muchos se echan en el suelo, a descansar sobre las piedras... ¡Adelante con la superestructura, pueblo de Zapotlán! ¡Animo, cansados cireneos, que el anda se bambolea peligrosamente como una barcaza en el mar agitado de la borrachera y el descontento![13]

La escena del paso de las andas puede ser leída como sinécdoque a la situación indígena. Aplastados por la "superestructura", cargan, como Simón de Cirene, con una cruz que no les pertenece. El sistema social avanza, pero tambaleante, pues en sus bases se agita el descontento de los indígenas, quienes ocupan un lugar casi invisible y doloroso. Sobre esta problemática, el discurso adopta un tono serio y profético, como indica María Díaz-Guerra.[14] Aun cuando los tlayacanques participan de la religiosidad católica, mantienen su identidad, lo que está en consonancia con lo que plantea Frederik Barth con respecto a las identidades étnicas. Esto es,

13. *ibid.*, p. 195
14. María Díaz-Guerra. "Historia y ficción en *La feria*, de Juan José Arreola", en *La Colmena*, 88, octubre-diciembre 2012, pp. 23-32.

que aquello que las define no es el contenido cultural en sí mismo, sino el límite social, la frontera, ya que los contenidos culturales varían a lo largo de la historia.[15]

La feria, como advierte Sara Poot-Herrera, no borra las fronteras sociales y económicas: "Casi siempre lo popular se entremezcla con lo oficial y se contagian mutuamente (...) El texto recupera lo popular y lo distribuye en algunas de sus zonas que adquieren un tono humorístico y festivo, pero otras veces marcan sus límites y se enfrentan".[16] El carnaval permite ciertas libertades, pero reproduce una estructura social estratificada, en donde hay voces cuyos discursos se emiten desde el poder y se atribuyen el poder del dinero o de la moral. Por momentos se produce en Zapotlán un quiebre de las fronteras sociales, actos que nacen de las clases sociales bajas, pero que no son compartidos por las clases altas: algunos condenan el desorden como "intolerable y mal entendida democracia", y rescatan el supuesto orden que tuvo en otro tiempo: "Por el paseo de adentro circulaban las personas decentes; por el de afuera, los de sombrero ancho y de rebozo".[17]

De igual forma, algunas voces rechazan las manifestaciones verbales populares de que son blanco, y que "nacen al amparo de la algarabía y de las aglomeraciones",[18] como las cancioncillas populares que ofenden a quienes las escuchan. Algunas voces adoptan una actitud crítica para con la feria o, mejor dicho, para con el lucimiento personal de

15. Frederik Barth. Coomp. "Introducción", en *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 8-49.
16. Sara Poot-Herrera. "La feria: una crónica pueblerina", en *Revista Ibeeroamericana*. 55, pp. 148-149, julio-diciembre 1989, pp. 1019-1032.
17. Arreola. *op. cit.*, p. 188.
18. *ibid.*, p. 187.

parte de la clase alta. Otras voces critican la feria comparándola con la de tiempos pasados, una supuesta edad de oro del pueblo de Zapotlán en que todo era más auténtico. Varias voces destacan la diferencia de la actual feria con las anteriores, cambios que apuntan a una restricción de la expresión y participación popular. También hay voces que rescatan lo positivo de la feria desde un punto de vista personal: "—Digan lo que quieran, a mí me encanta la chirimía"[19]; "A mí lo que más me gustó fue ver otra vez los Paistes, que según creo es la danza más antigua";[20] "—La vela de doscientos pesos fue uno de los mejores éxitos de la feria"; "—Lo más hermoso fue el final de la ceremonia".[21]

El aspecto central de la feria es la glorificación del santo patrono San José, que tiene su origen, como la mayoría de las fiestas, en un hecho de extrañas características a las que se les atribuye origen sobrenatural, luego divino. Tal suceso crece al amparo de las creencias y necesidades espirituales de la gente del pueblo, y es patrocinado por la Iglesia Católica. El texto enfoca desde distintas perspectivas el fenómeno de la fiesta religiosa en honor a San José, considerando una diversidad de voces que representan la diversidad del pueblo, y que incluye la voz del propio santo en tono irrisorio.

La feria se revela como un fenómeno complejo, de muchas aristas: la devoción religiosa, el ansia de libertad expresiva que entra en conflicto con las normas morales y sociales, los intereses personales y de clase, la intervención de la Iglesia y el Estado como organismos controladores y

19. *ibid.*, p. 173.
20. *ibid.*, p. 180.
21. *ibid.*, p. 193.

también interesados económicamente. Con todo, la feria es la gran instancia de encuentro colectivo en la que los sujetos despliegan su ser corporal y espiritual, y se sienten ligados a un conjunto, a un pueblo. En la feria de Zapotlán, al igual que en la feria discursiva de la novela, converge la heterogeneidad latinoamericana.

El carácter profano del carnaval y el carácter sagrado de la cuaresma de la época medieval se funden en el evento de la fiesta religiosa. La feria sintetiza la cultura de un pueblo, y es plausible interpretarla como metonimia de Zapotlán (Ciudad Guzmán). Ángel Rama, al referirse a la visión cultural que configuran las obras de escritores jaliscienses contemporáneos a Arreola, y a la del mismo Arreola, señala: "Ellos proponen, más que una visión, una revisión profunda del estereotipo [el de "Jalisco no te rajes"]: sin negarlo, lo subvierten y le conceden otro sentido".[22]

El texto llama la atención sobre algunos hechos y problemáticas al hacer patente la constancia de ellos en la historia: los temblores de tierra, la veneración y festejo de San José, el problema de las tierras y el maltrato de los indígenas. Todo esto conforma una imagen del pueblo que lo asimila a muchos pueblos mexicanos y latinoamericanos: lo religioso-profano y su paroxismo en la fiesta religiosa; la catástrofe natural, asestando periódicamente un golpe a la fisonomía y a la vida del pueblo, y acercándolo aún más a la religiosidad y a la fiesta como formas de salvación, evasión y regeneración; el maltrato y la discriminación de los indígenas, su condición marginada territorial y socialmente, signo de la estratificación social en la que lo "no indígena"

22. Angel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008, p. 120.

impone predominio; la resistencia indígena, ya sea por enfrentamiento o asimilación parcial; la diferencia y variedad lingüística geográfica; la alegría de la fiesta, del goce de los sentidos como forma de afirmar la vida. De esta manera, la diacronía histórica deviene sincronía situacional, al evidenciarse algunas problemáticas básicas como constantes culturales, aunque aceptando la diversidad y los cambios que van modificando las culturas y generando culturas heterogéneas —al decir de Antonio Cornejo Polar—, o con mayor grado de heterogeneidad, las que a su vez generan literaturas heterogéneas, en las que el discurso muestra el diálogo y las tensiones culturales y estéticas.[23]

LA ESCRITURA CARNAVALESCA DE *LA FERIA*

En un sentido general, el texto cabe en la definición bakhtiniana de lo carnavalesco porque reúne lo cómico y lo serio. Bakhtin propuso el concepto de "literatura carnavalizada": "aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura".[24] Sin embargo, no todos los fragmentos que conforman *La feria* contienen lo cómico y lo serio funcionando a la vez. Algunos recursos característicos de la literatura carnavalizada, que están presentes en *La feria*, son la ironía, la parodia, la risa o el humor y el grotesco, los que provienen de una larga tradición literaria. No obstante, estos

23. Antonio Cornejo Polar. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

24. Mikhail Bakhtin. *Rabelais*. Barcelona: Bassal, 1971, p. 172.

recursos adquieren una modulación singular en la producción de Arreola, y en *La feria* particularmente.

La novela de Arreola participa de lo que Ángel Rama definió como "transculturación narrativa", siguiendo a Fernando Ortiz.[25] Para Rama, la transculturación narrativa consiste en el proceso de creación literaria que surge de las influencias literarias y culturales, de la selección e invención, proceso en que las obras experimentan pérdidas e incorporaciones, en un afán de crear una literatura propia. La transculturación narrativa en América Latina se produce, según el crítico, especialmente con escritores que publican desde 1940, como José María Arguedas y Juan Rulfo, los que logran sintetizar las influencias foráneas y las locales en una expresión creativa original. Entre los rasgos de lo latinoamericano que incorporan estos escritores, Rama considera la oralidad, la cultura popular, los relatos y la lengua de los pueblos originarios, elementos que se aprecian en el lenguaje, la estructura y cosmovisión de las obras. En *La feria* convergen procedimientos vanguardistas y rasgos discursivos y culturales locales: estructura fragmentaria con predominio de la lengua oral, fragmentarismo, heteroglosia, dialogismo, polifonía, efecto de simultaneidad y referentes culturales.[26] Todo esto configura un mosaico que

25. Rama, *op. cit.*

26. Algunos estudios sobre rasgos discursivos de *La feria*: Mauricio Ostria González. "El valor estructural del fragmento en *La feria* de Juan José Arreola", en *Estudios Filológicos*, 6 (1970). 180-210. Sara Poot Herrera. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1991 (Colección Fundamentos). Troncoso Araos, Ximena. "La feria discursiva de Juan José Arreola". *Acta Literaria* 27 (2002). 127-144. Artículo en línea disponible en http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n27/art10.pdf. Campos, Edgar. "El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en La feria de Juan José Arreola". *Literatura Mexicana* XXI.2 (2010). 235-261. Artículo en línea

resulta verosímil a la vez que original y provocador. Según señala Marco Antonio Campos, Arreola tenía la percepción de que *La feria* no era una novela, sino una serie de apuntes.[27] No obstante, el mismo escritor también reconoció su trabajo posterior en la revisión y organización de tales fragmentos, lo que indica una visión de conjunto, una unidad textual, la que no anula la visión fragmentaria del mundo. A mi juicio, el rasgo más transculturador y singularizador de *La feria* radica en que la obra internaliza en la escritura las características del carnaval religioso latinoamericano, a la vez que este es un referente de la historia.

El carácter carnavalesco de *La feria* es resultado de una serie de rasgos que funcionan en conjunto: referencia a la realidad actual y cotidiana, expresada en diversos discursos que corresponden a esa actualidad concreta; heterogeneidad de voces, estilos y tonos narrativos; temas de diversos ámbitos, lo sagrado y lo profano, lo cotidiano y lo tabú. Como en el carnaval, las individualidades se expresan en comportamientos colectivos. La crítica ha reparado en que la diversidad de voces, discursos e historias conforman una imagen colectiva, el *ethos*, pero sin anular la heterogeneidad. En el carnaval conviven las diferencias y las semejanzas, lo individual y lo colectivo.

La desjerarquización social que ocurre en el carnaval encuentra su equivalente en el texto, en el sentido de que *La feria* efectúa una "estilización" de los discursos.[28] Esto es,

disponible en http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v21n2/v21n2a15.pdf

27. En Marco Antonio Campos. "*La feria*", en *Taller de Letras*, 40 (2007). pp. 167-172.

28. "*Every authentic stilization (...) is an artistic representation of another linguistic style, an artistic image of another's language. Two individualized linguistic consciousness must be represent in it: the one that represents (that is, the linguistic consciousness of the stylizer) and one that is represented, which is stylized*", pp. 318-319. En Mikhail Bakhtin.

los discursos son intervenidos por la ficción literaria, adaptados o parodiados, en función de la construcción estética y de los sentidos de la obra. El significado que adquieren los discursos sociales en las relaciones internas del texto modifica el valor que estos pueden verificar en la estratificación social, poniendo nuevos acentos. El lugar social de los discursos es el mismo, no así su valor. *La feria* privilegia el discurso de los indígenas tlayacanques por sobre todos los discursos. De esta manera, el carácter polifónico —en la definición de Bakhtin—, no es absoluto en *La feria*, pues todas las voces no se encuentran al mismo nivel. La obra deja leer su axiología en el tratamiento discursivo y la forma como se organizan los fragmentos en el texto. El discurso de los tlayacanques no es parodiado; si bien el autor da lugar a voces que los critican, el efecto para esas voces es el escarnio en el concierto del texto.

La feria es carnavalesca en sus momentos de realismo grotesco, el que contiene el principio de risa ambivalente, aquella que comporta la visión negativa y positiva del mundo: la crítica y el jolgorio. Siguiendo a Bakhtin, postulo que esta ambigüedad es la esencia de la fiesta, la esencia del carnaval. Lo alegre del carnaval no es superficialidad, y su ironía y sátira no son aniquilación total, a diferencia del grotesco modernista, en que la risa posee un valor unilateral, el de la sátira que arrasa y capta el mundo en su negatividad, y a diferencia también de la risa superficialmente recreativa.[29] *La feria* se conecta en este punto con las fuentes carnavalescas más puras, ya que en el discurso se combina la sátira, la parodia y la ironía desestabilizadoras del orden

The dialogic imagination. Austin: University of Texas, 1985.

29. Bakhtin, Rabelais, *op. cit.*, pp. 11-45.

del mundo y de su percepción, pero sin aniquilarlo ni disolverlo todo en una ironía absolutamente amarga.

La risa carnavalesca asesta un golpe en las bases de la construcción social del mundo, pero no como anhelo de destrucción y negación total, con lo que se perdería lo cómico y quedaría solo lo trágico. Por el contrario, la risa carnavalesca no niega la vida, la renueva en su anhelo de reafirmación, pero en un nuevo orden.[30] He aquí que la crítica social —como visión pesimista del mundo en su estaticidad— adquiere un sentido esperanzador, no solo por la posibilidad de reestablecer la tierra, sino por lo que hay de alegre y lúdico en la escritura. No obstante representarse una sociedad injusta, *La feria* no resulta un texto dramático, de una ironía amarga completamente demoledora.[31] *La feria* se mueve en el terreno de la ambigüedad del mundo que deviene muchas veces en ambivalencia expresiva.

Bakthin plantea que un rasgo esencial de la risa festiva o carnavalesca es que escarnece a los mismos burladores.[32] El autor de *La feria* se incluye en el juego bufonesco con una referencia a sí mismo, en la que una voz superior lo manda a dormir como a los niños que se han portado mal: "Y tú, ya vete a dormir contador impuntual y fraudulento".[33] El autor carnavaliza su propia persona en su función de "contador", y con ello, su lugar de poder discursivo en el texto, dándole un valor limitado, así como a todo lugar de superioridad en la heteroglosia social. La carnavalización del autor también se lleva a efecto a través de lo autobiográfico: varios perso-

30. *ibid.*, p.12.

31. Ver Seymour Menton. *Juan José Arreola*. La Habana: Cuadernos de la Casa de las Américas, 1963.

32. Bakhtin. *op. cit.*, p.17.

33. Arreola. *op. cit.*, p. 197.

najes que participan de lo carnavalesco establecen una relación con la vida del autor.

Otro rasgo carnavalesco de *La feria* son las imágenes grotescas y el discurso irrisorio de referente o connotación sexual. El grotesco carnavalesco de *La feria*, al igual que el medieval, no provoca —ni es su intención— horror, temor ni repugnancia (como otras formas del grotesco), antes bien, la risa es la que palpita en las imágenes y situaciones hiperbólicas, caricaturescas o incongruentes.

La historia de Concha de Fierro, cuyo seudónimo ya es una imagen grotesca (al igual que el de la Gallina sin Pico), contiene una contradicción: es "prostituta virgen". Ella no quiere ser virgen, quiere ser como sus compañeras, quienes envidian su condición porque puede cobrar el doble. Finalmente, llega un torero que la desflora utilizando sus habilidades de tauromaquia, luego de lo cual, ambos quedan prendados. Concha de Fierro, paradójicamente, deja de ser prostituta al perder la virginidad, de modo que la diada contradictoria es inseparable, existe solo en su paradoja, en la disyunción se desvanece. Hay aquí una imagen ambivalente que desaparece por una acción también ambivalente, que asemeja el encuentro sexual a la tauromaquia, y que relaciona los conceptos de muerte/nacimiento: Concha de Fierro muere como tal, deja de ser prostituta. Es posible leer la historia como una parodia de todas las historias sentimentales basadas en las figuras de la princesa y el príncipe azul: la inicial infelicidad de Concha de Fierro; la llegada de Pedro Corrales, a quien se le hace equivalente en forma explícita a un príncipe azul; el súbito amor recíproco; y el final feliz concretizado en el casamiento, que significa un cambio radical para ella, pues deja su mundo anterior. Lo humorístico surge de la combinación de una estructura y

fórmulas lingüísticas pertenecientes al cuento de hadas con una dimensión sexual ajena a él (al menos al nivel consciente), en la que se incluyen el ámbito del burdel y el hablar popular con expresiones de doble sentido sexual, como "yo le quito los seis centavos porque tengo lo que tengo y ella tiene por dónde", "no voy a vestir santos", "el que no asegunda no es buen labrador".[34])

Otra alusión grotesca en relación con lo sexual es la historia de Pedazo de Hombre (otro apodo grotesco) de quien la mujer que cuenta hace referencias con doble sentido. También está el fragmento en que una hija se queja de su madre porque no permitía que tuviera relaciones sexuales con su esposo, y porque nunca perdonó a su esposo después de que engendró a su hija, motivo por el que lo relegó a dormir en el granero.

En el fragmento de la confesión se produce un entrecruzamiento de lo grotesco carnavalesco con una visión religiosa apocalíptica. Se mezclan imágenes insólitas e irrisorias con otras más graves, y con las citas bíblicas que reprenden los pecados y anuncian la destrucción. Hay varias alusiones a prácticas sexuales consideradas pecaminosas por la sociedad, por lo mismo son confesadas, en algunos casos llegando a lo ridículo, lo que produce efecto humorístico: "yo con una, yo con otra, yo con lo que sea... con un pomo de perfume", "con una burra, con una mosca", "yo ardí en lujuria por los que tienen miembro de burro y flujo seminal de garañones".[35] El fragmento está antecedido y sucedido por otros dos breves fragmentos que lo enmarcan irrisoriamente, pues representan una escena radicalmente opuesta, y que

34. *ibid.*, pp. 184-185.
35. *ibid.*, p. 90.

ocurre paralelamente al terremoto: dos jugadores de ajedrez, pese a reparar en el movimiento, no abandonan el juego, haciendo caso omiso de la histeria colectiva; uno de ellos, al ver que el otro quiere hacer trampa, lo amenaza con una profecía de destrucción que resulta incongruente y exagerada para la situación del juego, pero que se conecta con las expresiones del fragmento de la confesión.

Al final del fragmento, los enunciados de los hablantes sufren las consecuencias de la desesperación y experimentan cambios que los vuelven incoherentes e irrisorios, a través de un procedimiento que tiene mucho de lúdico, ya que se yuxtaponen dos enunciados, de los cuales uno conserva solo el sonido parecido al original, como un remedo de este:

> Arca de la alianza, *turris eburnea*, ora por nosotros, la torre se bornea...Goce el puerto el navegante y la salud los enfermos... y en el cielo ostenta luego que nos quiere socorrer, ¿once puercos navegando en el sagú de los enfermos y en el cielo está un talengo que nos quiere socorrer...A quién repeino doña Dómine? A la luz perpetua, doña Reyes... *Requiem aeternam dona ei, Domine, ¿et lux perpetua luceat ei...Requiescat in pace... De quién es el cantiface?* ¿De quién es el cantinface?[36]

El personaje que reniega de Dios termina finalmente cayendo de bruces y echando sobre sus hombros los pecados de todo el pueblo. Este grito enunciado es ambiguo: en su función referencial comunica valor, pero en la apelación expresa su cobardía. El grito es la manifestación de un estado de desesperación, de miedo. El carácter de macho valiente lo da la frase "yo respondo", irguiéndose así por sobre la cobardía de

36. *ibid.*, p. 87.

los demás. Por otra parte, al considerar a Dios como destinatario implícito, el enunciado parece ser una forma de redención de los propios pecados, un acto de sacrificio, lo que refleja su temor a Dios y esperanza en su benevolencia, contradiciendo así su postura renegadora. Esta actitud es puesta en evidencia por un narrador en tercera persona.

> Al más empedernido de todos, don Faustino, el presidente municipal que se habla de tú con el Señor San José, a la hora de la hora se le doblaron las corvas y se fue de bruces al suelo: "¡Que se abra la tierra y que me trague! ¡Yo cargo con todas las culpas de este pueblo de rajones!"[37]

La voz del narrador termina el fragmento de manera sarcástica: "la tierra no se lo tragó, y las gentes de Zapotlán, las buenas y las malas, durmieron con la conciencia tranquila".[38] Evidentemente, los zapotlenses que iban en tropel a confesarse no tenían la conciencia tranquila, pero luego de que el sacerdote dio la absolución en conjunto pueden dormir en paz "esa noche". La risa está contenida en lo insólito de la situación, como que los sacerdotes llevaban 24 horas sentados en el confesionario, y en lo ridículo de que el cura absuelva a todos a la vez porque "los pecados eran siempre los mismos".

El garabato (o dicho grosero) ingresa al texto con un carácter popular, libertario, festivo, burlón, expresado a través de versos populares que acentúan dicho carácter. Es el caso del estribillo "déjala güevón/ ponte a trabajar/ llévala a bañar/ cómprale jabón". La cancioncilla "nace al amparo de la algarabía y las aglomeraciones", es decir, es producto

37. *ibid.*, p. 94.
38. *ibid.*, p. 94.

del espíritu de mayor libertad que impera en el ambiente de fiesta. Sin embargo, sigue siendo una expresión de lo no oficial, y es censurada por algunas voces. Pero en el contexto de la novela completan su carácter carnavalesco al volverse contra el discurso que censura, el que resulta ridiculizado por lo exagerado de la queja y de las reacciones de aquellos que denuncian. El carácter insultante de la grosería funciona solo en un nivel de referencia, pero, en el contexto del fragmento y en consonancia con el contexto mayor, la risa se muestra tras las máscaras del carnaval. La grosería no cumple la función de insulto, porque no nace como expresión de desprecio o venganza personal, sino como expresión irreverente de libertad colectiva y expresión colectiva de libertad. Es una burla lúdica. A pesar de que es fiesta religiosa, oficial, tutelada por la Iglesia Católica, la expresión popular desborda los márgenes de lo establecido.

La ironía y la risa funcionan por momentos en un mismo discurso a la vez, como en el caso de los apuntes del zapatero que emprende la empresa de ser agricultor. Esta deviene burlesca por lo irrisorio de algunas situaciones y la seriedad con que el sujeto las cuenta. La coincidencia del argumento con el dicho popular "zapatero a tus zapatos", al que alude la frase del agricultor "vuelvo a mis zapatos", pone el sello irónico.[39] La ironía tragicómica radica en el hecho de que el refrán popular se aplica en forma literal al zapatero. En otras palabras, el refrán se narrativiza de manera literal, funcionando también con un significado metafórico. La ironía funciona también en el hecho de que el personaje pertenece a un grupo literario (el Ateneo Zaputlateno) y se mofan de él con versos, porque tuvo que ponerle zapatos al

39. Ver Ostria. *op. cit.*

tractor. La actitud final del agricultor ratifica lo tragicómico de la historia, reforzando el sentido del refrán popular, pues, en vez de llorar su fracaso, piensa: "lo único positivo que saqué de esta aventura es un modelo de calzado campestre que pienso lanzar al mercado, para sustituir a los guaraches tradicionales".[40]

Los fragmentos correspondientes a la confesión del niño ante el cura parodian el discurso confesional y la actitud del cura. El discurso del niño, desenfadado e ingenuo, causa perplejidad al cura, lo deja casi sin palabras. Estas confesiones del niño parecen a veces verdaderos chascarros ingeniosos, y presentan una estructura similar entre sí. La mayoría comienza con la expresión "me acuso Padre de que..." El niño introduce el tema de su confesión, generalmente dice relación con una creación lingüística propia o ajena de contenido sexual o corporal: "aprendí una canción", "adiviné una adivinanza", "hice un ejercicio de malas palabras", "escribí un cuento". El cura responde con preguntas que demandan pormenores como "quién te lo enseñó" y "cómo dice". El niño contesta a su vez entregando la información gradualmente y con cierto pudor. La risa está contenida tanto en lo que el niño confiesa como en el diálogo en sí: la actitud del cura de pedir más detalles parece un signo de curiosidad, como solicitar las revistas pecaminosas; la exclamación escandalizada "Válgame Dios" y el jaque sin intención al discurso presto a reconvenir. El hecho de que las confesiones insistan en el mismo tema muestra la confesión como un rito sin mayor incidencia en el actuar del niño. La idea de pecado del niño (reflejo del imaginario religioso colectivo, alimentado por la religión

40. Arreola. *op. cit.*, p. 179.

oficial) resulta exagerada en relación con los dichos y hechos de los que se "acusa", que no son más que travesuras o vivencias comunes y corrientes de un preadolescente.

La burla trasciende la situación concreta y particular del diálogo confesional, y se proyecta a las ideas religiosas y al modo como se las vive, las que revelan un conflicto o, por lo menos, ambigüedad entre la libertad individual, por un lado, y la norma social y moral religiosa, por otro. El decir y el actuar del niño se tornan conflictivos y censurables para los dogmas eclesiásticos. De la misma manera, la desesperación de los zapotlenses por confesarse luego del terremoto refleja el actuar motivado por el temor, lo que a su vez transmite un modo de vivir la religión y una forma de relacionarse con las entidades divinas. Dios y San José son dadores y salvadores, son quienes dan y quitan. La relación entre estos y el pueblo está mediada por el temor y la necesidad de la gente. La visión (principalmente popular) de Dios que la Iglesia patrocinó es la del juez que premia o castiga, como una forma de llevar a las almas por el buen camino. El castigo o premio definitivo es el Infierno o el Paraíso en el imaginario católico, y la muerte o la vida eterna en el protestante. La mediación de los santos es la abogacía que hace más efectiva la llegada de las peticiones ante Dios porque los justifica ante él. Los zapotlenses fluctúan entre la devoción religiosa y el vivir el deseo individual que contraviene la religiosidad, en un camino de constante ir y venir. La propia visión de sí mismos como pecadores los acerca con fervor a Dios. De esta manera, el discurso del niño es el equivalente al discurso confesional del pueblo y a su modo de vivir la religión, ya que es una relación influenciada por el imaginario del paraíso/ infierno, premio y castigo. Así, lo paródico, la risa y la ironía abarcan no solo las voces y los discursos que de-

tentan el poder religioso y político, sino también a quienes son influidos por los discursos que les asignan lugares, gestos e ideas, es decir, a todos los "hijos de vecino".

También en el ámbito de lo religioso, la obra incluye al personaje del santo patrono, San José, quien habla de sí mismo. En este punto se produce una fuga con respecto al verosímil realista o verista, entendido como ficción regida por la lógica de la realidad empírica. No obstante, esta voz no nos resulta ajena al texto ni desajustada; no rompe la verosimilitud de la ficción que la obra consigue. Esto, no solo porque San José es parte de la historia o historias de la novela, sino, y principalmente, porque su discurso está marcado por lo carnavalesco: que el santo hable como cualquier mortal, como presentándonos su currículum de santo, produce un efecto irrisorio.

Lo paródico en el texto también alcanza al ámbito intelectual y literario. Al respecto, Marco Antonio Campos opina que nada es más jocoso que las sesiones *kitsch* que se llevan a cabo en el Ateneo.[41] Las pequeñas historias que se viven en el Ateneo Zaputlateno suenan graciosas por la caricaturización de los personajes y lo exagerado o raro de algunas situaciones que el narrador personaje (miembro del Ateneo) relata. Estas situaciones quiebran las expectativas del emisor y de los integrantes del Ateneo. La primera visita corresponde a un poeta que ni siquiera alcanza a leer sus versos, antes termina tirado en el suelo borracho. El narrador personaje dice de él: "sus mejores alabanzas fueron dirigidas a nuestra hospitalidad y a la marca de coñac que le ofrecimos. Hubo que traer otra botella".[42] La otra visita que resulta un chasco fue la

41. Marco Antonio Campos. "*La feria*", en *Taller de Letras*, 40 (2007). pp. 167-172.
42. Arreola. *op. cit.*, p. 115.

del historiador. Su figura es irrisoria cuando se describe el lento y largo rito de preparación para leer su trabajo: limpió sus lentes "hasta que no quedó en ellos, según parece, la más mínima partícula de polvo y con un gotero hecha su medicina en un vaso de tal forma que todos pudieron contar lo que fueron nada menos que 85".[43] Este hombre no tiene reparo en decirle a los zaplotenses que "no habían sido en toda la historia más que un semillero de cobardes y traidores";[44] el auditorio completo se sintió abrumado, y abandonó la sala aprovechando la oscuridad.

La risa tiñe no solo a los personajes y las situaciones, sino también al propio discurso del que cuenta; la risa se vuelve hacia su mismo emisor. Así, por ejemplo, cuando empieza a contar la anécdota se refiere al historiador como "hombre de edad y de costumbres morigeradas", pero después la imagen de este hombre sufre una metamorfosis en su discurso al recordar la escena: "un rencor legendario se dio rienda suelta en la prosa dilatada de aquella rata de biblioteca".[45] La risa se vuelve hacia el propio discurso del emisor: en un fragmento dice "muy buena idea la de don Alfonso [...] recibiremos la visita, por lo menos cada 15 días, de algún poeta o escritor de la región";[46] pero después de haber tenido algunas bochornosas experiencias, opina: "Don Alfonso ha tenido otra de esas buenas ideas [...] suprimir las visitas de intercambio cultural".[47]

La tercera visita es voluntaria, la poeta Alejandrina, "quien esparce las flores de su jardín a lo largo del territorio

43. *ibid.*, p. 121.
44. *ibid.*, p. 122.
45. *ibid.*, pp. 121-122.
46. *ibid.*, p. 109.
47. *ibid.*, p. 126.

nacional, patrocinada por una marca de automóviles. Vende además una crema para la cara".[48] Esta unión del consumo de poesía con el consumo de bienes materiales, que convierte a la poeta en una vendedora, es tradicionalmente incompatible. He aquí la ironía: Alejandrina poeta vendedora es un contrasentido que delata grotescamente una situación tradicional, los poetas no se ganan la vida como poetas. El sujeto que narra está consciente de la incompatibilidad, a la que alude en un momento, pero de todas maneras participa en el comercio, embelesado por el encanto de Alejandrina, a quien ve como "un ángel de carne y hueso". La poeta es asimilada a Erato, la musa del himeneo y la poesía erótica, por todos los hombres miembros del Ateneo. La poeta comercia con su imagen y con otros productos como ganchos para vender sus libros. La ironía late también en el hecho de que don Salva compre un libro cuando en otras circunstancias jamás lo habría hecho.

La novela también contiene una visión apocalíptica que se aprecia en el discurso de algunos personajes o voces y en ciertos temas. No obstante, hay otras voces, otras perspectivas, que evitan que el texto se torne absolutamente dramático, oscuro, como podría parecer si lo apocalíptico inundara la novela. Las relaciones dialógicas con el texto bíblico ocurren entremezcladas con discursos del realismo más variado, con diversidad de perspectivas y de tonos. Así, el tema de la "zona de tolerancia" suscita variados comentarios con respecto a la zona en particular y a la prostitución: el médico cuestiona su propio proceder (la validez de darle credencial a las prostitutas); María la Matraca justifica el arriendo de sus casas para burdeles, diciendo que alguien de todas formas lo

48. *ibid.*, p. 131.

hará; algunos defienden la zona porque les significa estar lejos de ello; a otro le da igual lo de la zona con tal de que haya prostitutas; otros están en desacuerdo con ambas cosas, porque lo ven como una enfermedad y una perdición; otro critica a quienes censuran hipócritamente. En relación con el tema de los homosexuales, también se escuchan varias voces, cuyas opiniones reflejan los estereotipos populares que reflejan rechazo, benevolencia o incredulidad.[49]

El discurso bíblico-religioso también es parodiado en ciertos momentos. Esta parodia es inseparable de quien habla y de la situación en que habla. Así, por ejemplo, el discurso de don Isaías (nombre de profeta), protestante, está permanentemente en diálogo con la Biblia. Su discurso está lleno de citas, tanto así que otros se burlan de él por su fanatismo o su inadecuación al contexto. Don Isaías es un sermoneador constante que recibe por respuesta en más de una ocasión por parte de su interlocutor un "ah, qué usted don Isaías".

> Don Isaías, protestante, tiene don de lenguas y la boca llena de Biblia a todas horas. El otro día estábamos jugando mallilla y bebiendo unas cervezas. De pronto se levantó y puso sus cartas bocabajo sobre la mesa. Le preguntamos a dónde iba, y él, que se dirigía al fondo de la casa, se volvió un momento y dijo con solemnidad: "Iré a lugares secretos y haré obra de abominación. Orita vuelvo".[50]

En otros fragmentos, la risa desaparece, o bien lo jocoso cede ante la ironía satírica. Quizás el fragmento más satírico es aquel del médico que sostiene un diálogo asimétrico

49. *ibid.*, p. 95.
50. *ibid.*, p. 94.

con un paciente en su visita domiciliaria. La risa está contenida en la caricatura, con una función crítica fustigadora de un hecho social muy concreto, y de una situación social más general. Las preguntas de este personaje no encuentran respuesta en el médico, para quien el otro existe solo como respondedor en función de sus preguntas e intereses. El diálogo entre ambos interlocutores es muy pobre. La preocupación del médico no es el paciente, sino evaluar qué puede ser de provecho material en esa casa para él. El comportamiento del médico es caricaturizado por la exagerada indiferencia que adopta frente al otro y su evidente interés material; su prepotencia y desparpajo contrasta con la actitud sumisa del interlocutor, quien responde solo para dejar conforme al médico e intentar infructuosamente introducir sus preguntas y ser tomado en cuenta. El médico no se guía precisamente por el Juramento Hipocrático:

> —Estos puercos chinos que parecen borregos ¿cómo te hiciste de la cría?
> —Con las Contreras, doctor, ellas tienen un puerco entero. Sabe, aquel Sebastián pasó muy mala noche, quéjese y quéjese.
> —De esta rosa de Alejandría me tienes que dar un codito, a ver si prende. Mi mujer tenía una y se le secó. Todo lo que planta se le seca, y a mí me gusta que haya flores en mi casa.
> —Con mucho gusto doctor. Le di tres veces sus gotas a Sebastián y no se durmió...
> —¿De dónde sacaste este guajalote?[51]

Como en otros fragmentos, la voz de un narrador cierra el diálogo irónicamente. El médico catastra los bienes mate-

51. *ibid.*, p. 23.

riales y estima la duración del tratamiento dependiendo de la situación económica del paciente y no de su estado de salud, ante lo cual la voz acota con ironía que es para "no cometer injusticias. Porque... según el sapo es la pedrada."[52] Los personajes pertenecientes a una clase privilegiada son individuos que actúan egoístamente con los de clase más baja. Es el caso de don Abigail, quien manda a su chofer a buscar más paraguas porque se lanza a llover y a él le da vergüenza ser el único que no se moje. Pero este gesto es motivado por el bien propio y no por el ajeno.

Hay fragmentos en que la risa desaparece y solo queda la ironía amarga, trágica. Por ejemplo, aquél en que dos emisores anónimos sostienen un diálogo sobre una joven que se suicidó porque estaba embarazada. El lenguaje del diálogo es bastante simple, cotidiano, pero se carga de significado irónico: "Cuando la tendimos se veía muy bonita, como si siempre hubiera sido muchacha".[53] Esta ironía puede leerse en dos niveles: el de los personajes y el del autor implícito. La primera alude a la separación de la apariencia con la realidad: la muchacha parecía algo que ya no era. En el segundo nivel es el enunciado en sí la ironía: decir que parecía una muchacha cuando en realidad nunca dejó de serlo.

La ironía que dice relación con el tema de la tierra y los indígenas también adquiere un carácter satírico de tono amargo; la risa se torna una sonrisa desencantada, más bien una mueca. En el caso de un fragmento en el que un sujeto describe la misa en honor a San José, menciona que el sacerdote contó la historia de Zapotlán incluyendo a los tlayacanques: "Pero luego Monseñor como que se dio cuen-

52. *ibid.*, p. 24.
53. *ibid.*, p. 167.

ta y se echó para atrás, y después de una pausa siguió hablando de la tierra, pero de la tierra bendita de Zapotlán, que los misioneros sembraron con la palabra de Dios..."[54] El cura da un giro a su discurso al percatarse de lo riesgos. El fragmento de las andas también es una ironía amarga que no da lugar a la risa. Esta ironía en relación con la injusticia social concuerda con el tono serio del discurso indígena y del discurso del narrador básico en relación con él.

EL JUEGO EN LA ESCRITURA

Así como en la feria de Zapotlán encontramos los juegos, estos también forman parte de la escritura. Los juegos de lenguaje en el texto revelan el carácter lúdico de la escritura de Arreola: combinaciones, contrastes y relaciones entre los discursos de los personajes y el del narrador básico, fragmentación, variados intertextos y el tratamiento que reciben; ello, unido a lo que hay de alegre en la risa carnavalesca, crea un divertimento lingüístico-literario. Este es uno de los espíritus que anima la escritura de Arreola, la diversión, pero no en el sentido burgués de pasatiempo, sino como el despliegue del placer de la palabra. En una entrevista de 1994, Juan José Arreola se refiere al humor en su escritura:

> Me divertí mucho escribiendo. Tal vez el elemento más importante de lo poco que he hecho sea el humorístico, a veces me moría de la risa de la ocurrencia de ciertos cuentos, como "El guardagujas". Yo hasta decía no tengo derecho, dudaba, pero me daba tal risa, que entonces pues lo escribía.[55]

54. *ibid.*, p. 190.
55. María Teresa Cárdenas. "Juan José Arreola: 'Me he divertido mucho

Este proceso escritural es un acto placentero que trasciende el momento de producción, pues lo lúdico se instala en el texto e involucra al lector para que participe en el juego de la lectura, en el juego de las relaciones intra e intertextuales, de captar guiños de las dobles voces, de la risa latente; el juego de la producción que recrea viene a ser en la lectura un volver a crear. Esta recreación de *La feria* lo es en las dos acepciones de la palabra, es decir, como crear o producir de nuevo alguna cosa y como diversión. Por una parte, la recreación como diversión tiene que ver con el placer estético del juego que tiene su fin en sí mismo, como una de las dimensiones del ser humano. La recreación de la escritura de Arreola deviene en cierta forma en un alivio que afecta la percepción de la vida, la perspectiva con que se enfocan ciertos fenómenos sociales y también la globalidad de la existencia. No obstante, pienso que la recreación de *La feria* está lejos de la evasión; en lugar de evadir, acerca la literatura y el texto a los contextos extraverbales histórico y cultural[56], al agudizar los contornos de la realidad a través del trabajo ficcional con los discursos, situaciones y referentes culturales.

El lenguaje es una actividad en la que el ludismo encuentra un medio rico para experimentar. El ludismo no tiene por qué ser exclusivo ni excluyente en un texto literario, esto implicaría no aceptar otros sentidos, otras intenciones, otras dimensiones, otras formas escriturales no lúdicas; así como tampoco el ludismo tiene que, contrariamente, ir acompañado de otro carácter para validar su presencia o justificarla. Todo ello sería limitar la obra literaria. En el

escribiendo'", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 3 de abril 1994, p. 4.

56. Sobre contextos extratextuales histórico y cultural, en Eugenio Coseriu. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 1962, pp. 316-318.

caso de *La feria*, el carácter lúdico es un aspecto del texto que no se repele con la representación de la realidad discursiva y sus problemáticas políticas, económicas y socioculturales profundas. Ambas dimensiones a su vez son inseparables de la estética de la escritura. En otras palabras, ambas conforman una estética. El carácter lúdico está en la base del texto y sus características. El ludismo es más evidente en ciertos fragmentos y por algunos procedimientos textuales, a saber: la forma en que interactúan el niño y el cura en la confesión, los discursos atropellados de los fragmentos del terremoto y la confesión, la ironía del narrador en relación con el discurso de los personajes y las relaciones que se van estableciendo entre los fragmentos. Todo esto forma parte del juego escritural de *La feria*. He aquí que el divertimento de la feria como fiesta es compartido por *La feria* como texto.

Concluyendo, el dialogismo de *La feria* revela un monologismo ideológico social, una estratificación que relega y no escucha las voces de los marginados, pero esas voces adquieren presencia en la novela a través de la lengua oral de México, Jalisco, en distintos registros de habla. El texto confronta los discursos yuxtaponiéndolos, tocando un mismo tema desde distintas perspectivas y voces, y recurriendo a la burla desestabilizadora y a la risa regeneradora. La seriedad y el jolgorio de la fiesta religioso-profana se corresponden con la seriedad y el jolgorio del discurso textual. Aun cuando en la fiesta religiosa también se reproducen relaciones de poder y discriminación, posee un poder simbólico regenerador frente a las carencias, abusos de poder, marginación, segregación social e histórica y frustraciones personales. El carnaval religioso proyecta lo cómico y lo serio en la escritura, lo que otorga a esta su carácter

carnavalesco. A su vez, la escritura carnavalesca configura la realidad, la interpreta desde la visión del autor, desde su mirada carnavalesca del mundo. Es precisamente lo carnavalesco de la escritura lo que permite al escritor, y también al lector, la resistencia en la fuga creativa. En palabras del poeta Clemente Riedemann: "Entre el nicho y la cesárea/ me sostiene a mí/ la risa".

BIBLIOGRAFÍA

Arreola, Juan José. *La feria*. México: Joaquín Mortiz, 1963.

Bakhtin, Mikhail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 172.

—. Mikhail. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas, 1985.

Barth, Frederik. "Introducción", en *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. 8-49.

Campos, Edgar. "El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en La feria de Juan José Arreola". *Literatura Mexicana* XXI.2 (2010). 235-261.

Campos, Marco Antonio. "*La feria*", en*Taller de Letras*, 40 (2007). 167-172.

Cárdenas, María Teresa. "Juan José Arreola: 'Me he divertido mucho escribiendo'", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 3 de abril 1994.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

Coseriu, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 1962. 316-318.

Cruz Ovalle, Isabel. "Lo sagrado como raíz de la fiesta", en *Humanitas* 2 (abril-junio 1996)

Díaz-Guerra, María. "Historia y ficción en *La feria*, de Juan José Arreola", en *La Colmena*, 88 (octubre-diciembre 2012). 23-32.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*.,Barcelona: Paidos, 1998.

González pérez, Marcos. "Las fiestas religiosas en la producción de identidades locales", en *Fiestas y nación en América Latina. Las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela*. Bogotá: Intercultura, 2011.

Menton, Seymour. *Juan José Arreola*. La Habana: Cuadernos de la Casa de las Américas, 1963.

Ostria González, Mauricio. "El valor estructural del fragmento en *La feria* de Juan José Arreola", en *Estudios Filológicos*, 6 (1970). 180-210.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990, p.46.

Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1991 (Colección Fundamentos).

—. Sara. "La feria: una crónica pueblerina", en *Revista iberoamericana*. 55. 148-149 (julio-diciembre 1989). 1019-1032.

Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

Troncoso Araos, Ximena. "La feria discursiva de Juan José Arreola". *Acta Literaria* 27 (2002). 127-144.

Vásquez, Felipe. Juan José Arreola. *La tragedia de lo imposible*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.

VIII
LO QUE NOS LEGÓ @J_J_ARREOLA: PANORAMA COMPARATIVO A SALTO DE *CLICK* DE LA TUITERATURA MEXICANA

Paulo Antonio Gatica Cote[1]

INTRODUCCIÓN

El magisterio que Juan José Arreola ejerció y sigue ejerciendo en la literatura resulta difícilmente cuestionable. La bibliografía sobre el autor y su influencia en el cultivo y desarrollo de las formas breves se presenta como un desafío para el crítico, quien, más o menos seguro de sí mismo —quizá temerario—, decide emprender la búsqueda de una pequeña parcela de terreno donde sustentar una modesta lectura.

La extensión reducida plantea una ambigüedad inherente a sus dimensiones, sujeta a unos presupuestos en cons-

1. (Cádiz, 1984). Profesor del Máster de Escritura Creativa en español de la Universidad de Salamanca. Licenciado en Filología Hispánica con Premio Extraordinario de Licenciatura (Universidad de Cádiz, 2010). Máster en Literatura Española e Hispanoamericana (Universidad de Salamanca, 2011). Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana (Universidad de Salamanca, 2017). Especialista en poesía hispánica de los siglos XX y XXI, en formas breves y en literatura digital. Ha impartido cursos y seminarios en universidades de España, México, Alemania y Hungría.

tante redefinición: la brevedad y sus "fronteras umbrías".[2] Ante esta encrucijada teórica se puede afirmar con Tomassini y Colombo que la minificción y su fecunda parentela (microficción, microcuento, microrrelato, nanocuento o ficción súbita) conforman una "máquina de/ para pensar".[3] Por mi parte, asumo mi incapacidad para pensar por completo "a" Arreola e intentaré ver "a partir de y a través de" sus textos; es decir: analizar su producción en diálogo con autores de México que, además de actualizar los hallazgos del escritor jalisciense, han hecho de Twitter su medio de experimentación y difusión literarias. En este sentido, como ya supo ver Pellicer a propósito del *Confabulario* de Arreola, el título "tiene el doble sentido de conversar (...) La 'confabulación' arreoliana significa tanto la del escritor con otros escritores, como la del lector con Arreola".[4]

La consolidación del género literario como elemento institucionalizado e institucionalizador, distinguido con una serie de rasgos adscribibles a una forma determinada dentro de un repertorio ha sido llevada a cabo mediante la articulación de "consensos": se presupone la evolución "natural" de unas expresiones precursoras hasta una supuesta "forma pura" o ideal absoluto. En cambio, la labor aquí acometida se centra prioritariamente en el rastreo inverso para, precisamente, leer a Arreola desde la actualidad. Por ello, aun siendo consciente de la labor trascendental de cimentación del género llevada a cabo por eminentes

2. Francisca Noguerol. "Fronteras umbrías". *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad, 2004, pp. 239-250.

3. Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. "La microficción como máquina de pensar". *El cuento en red* 28, 2013, pp. 30-42.

4. Rosa Pellicer. "La con-fabulación de Juan José Arreola". *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, 1992, pp. 539-55.

teóricos como Dolores Koch, David Lagmanovich, Francisca Noguerol o Lauro Zavala, no transitaré de cabo a rabo la "casa-cuerpo" de la literatura brevísima mexicana[5], sino que pondré en relación con creadores mexicanos contemporáneos con algunas prácticas —novedosas, rescatadas o revitalizadas— emprendidas por Arreola.

LAS ENSEÑANZAS DE ARREOLA: ALGUNOS APUNTES GENOLÓGICOS

El establecimiento de una genealogía de los "universos mínimos"[6] y de un catálogo razonado de autores y obras no han sido las únicas tareas a las que los especialistas han dedicado su atención. En diferentes encuentros y monografías se han suscitado debates sobre la naturaleza narrativa, poética, híbrida o literaria de estas composiciones sin alcanzar algún tipo de acuerdo excepto, quizás, en dos aspectos: la brevedad y la hibridez. A salto de mata, sobre el primer punto aparentemente poco habría que matizar; sin embargo, como algunos teóricos han sabido apreciar, la brevedad no es un valor absoluto y universal, sino que está sujeta como cualquier fenómeno cultural a las sucesivas y variadas interpretaciones históricas. Respecto al segundo aspecto, la hibridez remite a las poéticas condicionales de inspiración moderna frente a las superadas poéticas esencialistas o prescriptivas[7].

5. Rogelio Guedea. *El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima mexicana*, 2013, p. 11.

6. Calificativo que parafrasea el título de la monografía coordinada por Teresa Gómez Trueba sobre la minificción: *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (Gijón: Cátedra Miguel Delibes-Libros del Pexe, 2007).

7. Genette extiende al ámbito de la teoría de los géneros su dicotomía entre regímenes de literariedad constitutivo, "garantizado por un complejo de intenciones, convenciones genéricas y tradiciones culturales de todas clases",

Según esta visión, los géneros literarios dejan de operar como compartimentos estancos y demuestran una maleabilidad equiparable a la de la propia noción de literatura.

La primera problemática arriba mencionada plantea forzosamente la pregunta ¿qué es breve? La brevedad no existe fuera de su devenir conceptual, por lo que, como expone Ródenas de Moya, habría que señalar la existencia de una "dominante formal" bajo la que se resignifica dicha noción en comparación a otras épocas, un "código literario moderno" llamado "estética de la brevedad".[8] En esta línea apunta con claridad David Lagmanovich en sus últimos trabajos al introducir la idea de concisión: "no es lo mismo lo conciso que lo corto: en una extensión mayor también puede haber concisión".[9] Sin duda, esta distinción no resulta baladí, ya que inhabilita muchas de las clasificaciones cuantitativas que se han ido proponiendo para las formas breves.[10]

No es mi intención reproducir una especie de árbol de Porfirio, pero, en general, de un modo implícito o explícito varias posturas reproducen las clasificaciones genéricas tradicionales al adjetivar los microtextos como narrativos,

y condicional, "que corresponde a una apreciación estética subjetiva y siempre revocable" (1993: 7). Mientras que las poéticas esenciales –o constitutivas– presentan un régimen de literariedad cerrado y "universalmente perceptible", las segundas se interrogan por las circunstancias de su literariedad (1993: 13-14).

8. Domingo Ródenas de Moya. "La microtextualidad en la vanguardia histórica". *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrelato.* 2009, p. 68.

9. David Lagmanovich. "En el territorio de los microtextos". *Ínsula.* 2008, p. 90.

10. En su tesis fundacional sobre los estudios de lo que entonces era llamado "micro-relato", Koch habla de una "extensión ideal" de aproximadamente 350 palabras, 1986, p. 4. Aunque predominan en el contexto norteamericano más que en el hispánico, algunas de las clasificaciones recurren al número de palabras –especialmente en la década de los noventa del siglo pasado–para distinguir entre cuento corto, cuento muy corto, cuento ultracorto, ficción breve, ficción súbita o nanorrelato (Zavala, 2005).

teatrales o argumentativos.[11] En el fondo, la polémica terminológica responde a criterios de canonización, "como si cada especialista hubiera analizado un corpus distinto o considerara minicuento diferentes tipos de texto en los que lo único común es la brevedad".[12] Precisamente, para evitar ciertos etiquetados reduccionistas y por la amplia movilidad que ofrece el término, prefiero el uso de minificción, entendida como "supracategoría genérica que agrupa a todos los microtextos literarios en prosa, tanto a los narrativos (...) como a los que no son narrativos".[13] Eso sí, como se demostrará a lo largo del trabajo, no puedo apartar con tanta facilidad a los denominados por Andrés-Suárez "discursos expositivo-argumentativos" o a las formas gnómicas o ingeniosas "porque en ellos no existe dimensión ficcional alguna".[14]

Schaeffer advierte que los géneros literarios —incluso sus nombres— son elementos de profunda "complejidad pragmática", susceptibles de quedar indeterminados sin la aportación identificadora de "rasgos textuales y de índices paratextuales".[15] En este sentido, no hace falta recurrir a los ejemplos más extremos del arte conceptual para corroborar la fuerza recontextualizadora que ejerce, entre otros, la antología. Desde el propio título hasta la colección o la editorial en la que se publica, la antología ofrece un proyecto de lectura e interpretación en el que los paratextos influyen

11. Ana Calvo. "Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad". *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano.* 2012, p. 17. Irene Andrés-Suárez. *El microrrelato español: una estética de la elipsis.* 2010, p. 134.

12. Violeta Rojo. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos.* 2009, p. 30.

13. Irene Andrés-Suárez. *Antología del microrreltao español. El cuarto género narrativo.* 2012, p. 29.

14. *ibid.*, p. 30.

15. Jean-Marie Schaeffer. ¿Qué es un género literario? 2006, pp. 74-89.

más que los propios textos.[16] Parafraseando al filósofo francés: la "identidad" genérica (semiótica) del texto es indisociable de la situación comunicativa en la que la obra se actualiza.[17]

Asimismo, hay que vincular este asunto con la todavía no del todo aceptada autonomía del género[18]. Como advierte Zavala, "considerar al microrrelato como un género nuevo tiene el riesgo de olvidar sus raíces históricas".[19] Existe una innegable tradición de formas breves, ya sea presentadas de manera independiente o agrupadas en colecciones como las misceláneas o los dietarios,[20] previa a la fragmentariedad romántica y a las vanguardias históricas; de ahí que la novedad no radique tanto en la forma del texto como en la "forma de lectura".[21] En suma, estas formas muestran una eminente "inasibilidad genérica"[22] y terminológica que ha provocado que existan tantas excepciones como leyes.[23]

16. Rojo. *op. cit.*, p. 186.

17. Schaeffer. *op. cit.*, p. 93.

18. En su antología del microrrelato español Andrés-Suárez (2012) habla del cuarto género narrativo.

19. Lauro Zavala. "La minificción en Arreola y el problema de los géneros literarios. Seis aproximaciones breves". *Revista Casa del Tiempo*. 2003, p. 21.

20. Noguerol, 2003; 1999 ha señalado atinadamente la revitalización de la silva de varia lección en la literatura mexicana contemporánea, así como a la adopción de formatos híbridos que cuestionan la unidad del libro. Entre sus principales exponentes menciona los ensayos inclasificables de Monterroso –*Movimiento perpetuo* (1972), *La Palabra mágica* (1983) y *La letra e* (1985)–, el *Manual del distraído* (1978) de Alejandro ROSSI, los *Textos extraños* (1981) de Guillermo Samperio o la obra *Escrito en el tiempo* (1985) de Bárbara Jacobs.

21. Zavala. *op. cit.*, p. 21.

22. Violeta Rojo. "En el principio fue el caos: Borges y Bioy creadores de la minificción". *El cuento en la red. Revista Electrónica de Estudios sobre la Función Breve.* 2015, p. 104. Véase, Violeta rojo. "La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima". *Cuadernos de literatura*, vol. XX, 2016, p. 381

23. Paradójicamente, gracias a las nuevas teorías sobre el género, se

LAS ENSEÑANZAS DE ARREOLA (O JUAN JOSÉ, TRILERO): UN PAR DE APUNTES DESDE LA ESTÉTICA

Tras esta somera travesía teórica por los vericuetos genológicos de la minificción toca ilustrar mediante el análisis de algunos ejemplos las dotes de trilero de Juan José Arreola. En un trabajo anterior planteé la posibilidad de relacionar las prácticas literarias con otras estrategias artísticas más asentadas y reconocidas: apropiacionismo, plagio, *sampling*, *mash-ups*, *cut-ups* o tachaduras; en particular, vinculé la minificción —aunque creo que podría extenderse a otras formas breves— con la "estética del fraude".

A partir de las reflexiones de Ruiz Zamora sobre post-arte,[24] distingo dos vías de experimentación artístico-literaria "fraudulenta":[25]

- Fraude entendido como socavamiento, finalmente artístico, de las convenciones que garantizan su propia condición literaria.
- Fraude ligado a las poéticas de la banalización, la ocurrencia, el reciclaje y la postproducción.

En el mencionado estudio valoro primordialmente las minificciones que conectan de un modo más claro con la segun-

procede a la "creación de antecedentes" Gómez, 2008, p. 13, es decir, a la relectura minificcional-microrrelatista de muchas composiciones de difícil encaje. Por este motivo Valls considera que el microrrelato posee una tradición propia e independiente de la del cuento, 2015, p. 37. Entre los precedentes hispánicos menciona a Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna o Federico García Lorca.

24. Manuel Ruiz Zamora. *Escritos sobre post-arte. Para una fenomenología de la muerte del Arte en la cultura.* 2014.

25. Paulo Gatica. "Las trampas de la brevedad: estética del fraude en la minificción hispánica contemporánea". *Revista Hispanoamericana de ficción breve.* 2016.

da tipología. Al contrario que la "estética del fraude", cuyas expresiones corroen las barreras de su literariedad, el primer tipo de fraude se relaciona de un modo mucho más productivo con las convenciones que garantizan su lectura artística; de ahí que este tipo de fraude sea visto como "estética de la falsificación", "a través de la cual el arte reflexiona sobre sus propios límites y posibilidades, es decir, sobre sí mismo".[26]

En este sentido, aquellos cascajos ensayísticos y poemáticos de Torri o la panoplia de invenciones de Arreola protagonizan uno de los mayores fraudes literarios desde la "invención" de otro de los grandes géneros desgenerados: la novela moderna. Como asevera Patricio Pron: "el carácter exploratorio de la superchería literaria y su impacto dependen de un conocimiento al menos intuitivo de los límites de aquello que puede ser dicho y un deseo de expansión del campo".[27] De sus palabras se deduce cómo los polos genológico y estético se hallan reunidos en una fórmula condensada.

La minificción ha sido confundida con múltiples formas literarias "reconocibles" (cualquiera de los grandes archigéneros), paraliterarias (formas gnómicas, entre otras) o, directamente, extraliterarias (recetarios, manuales de instrucciones o anuncios). La cuestión no reside tanto en la certidumbre de esta presencia equívoca como en la evidente apropiación discursiva, el toque de un rey Midas genérico que convierte en minificción cualquier forma que esté a su alcance. Todo es literaturizable o, quizá más apropiado, todo es potencialmente minificcionalizable. Por supuesto, esta propiedad puede causar lo que se ha descrito como una ba-

26. Ruiz. *op. cit.*, p. 147.

27. Patricio Pron. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. 2014, p. 169.

nalización o una contaminación mediática.[28] No obstante, la "calidad", sobreentendida en ciertas visiones puristas del género —en oposición a las ideas de facilidad, reproductibilidad o fraude—, es un concepto ideologizado. En este sentido, obviar las producciones mal llamadas marginales llevaría a un panorama sesgado de la literatura y, en el fondo, normativo. A fin de cuentas, una de las grandes virtudes de las formas breves es la excentricidad formal y sistémica.[29]

LAS ENSEÑANZAS DE @JUAN_JOSÉ_ARREOLA: UN LEGADO 2.0

Sentencia Torri en sus "Meditaciones críticas" que "escribir hoy es fijar evanescentes estados del alma, las impresiones más rápidas, los más sutiles pensamientos".[30] Lógicamente, el creador de Coahuila se posiciona lejos de la invención de las redes sociales y de la web, aunque su aserto se incluye de lleno dentro del proceso de aceleración mediática y vital que atraviesa todo el siglo XX. En palabras de Montandon: "*Dans le siècle de la vitesse, écrire vite pour être lu vite semble répondre à un besoin comme à une mode*".[31] Igualmente, Julio Prieto señala que el auge de las formas breves —él menciona en concreto la micronarratividad— debe valorarse a partir de esta lógica aceleracionista.[32]

28. Violeta Rojo. "La minificción atrapada en la red. La escritura mínima banalizada". *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*. 2014, pp. 13-26. Leticia Bustamante. "La brevedad en la red: el microrrelato en la era de la globalización". *Primera revista de ficción breve peruana*. 2013, pp. 43-61.

29. Francisca Noguerol. "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía*. 1996, pp. 49-67.

30. Julio Torri. *Obra completa*. 2011, p. 186.

31. Alain Montandon. *Les formes breves*. 1992, p. 4.

32. Julio Prieto. "Less is more: bondades de lo breve en el Río de la Plata".

No se le escapa a nadie que hay ciertos factores "externos" que contribuyen a la inflación de las escrituras mínimas: dimensiones asumibles por cualquier dispositivo equipado con una pantalla, tiempo reducido —en teoría— de lectura, supuesta accesibilidad tecnológica y hermenéutica. De manera especial, Twitter se ha erigido en el medio predilecto para la creación y difusión de minificciones debido a la limitación de caracteres. Sin embargo, la obligada contención provoca una curiosa consecuencia, bien vista por Bustamante: "creemos que en los *tweets* existe un riesgo mayor de ofrecer como nanorrelatos lo que solo son ocurrencias ingeniosas que cumplen, eso sí, con la máxima de la brevedad".[33] Así, en el torrente igualador del *timeline*, proyectos artístico-literarios más elaborados van a compartir idéntico espacio y, posiblemente, atención con contenidos indiferenciados: informaciones, enlaces, encuestas, fotografías, *boutades* o memes.[34]

Por otra parte, esta lectura distorsionada de la brevedad no se ha limitado a la creación en redes sociales, sino que también afecta a la controvertida cuestión de la autonomía de las formas breves. Desde las antologías de Borges y Bioy Casares se ha debatido acerca de la condición de texto autónomo *ex ovo*[35] o si, en cambio, sería posible realizar extracciones minificcionales de textos de mayor extensión. Como defensor de esta segunda postura, Brasca distingue entre "microficciones de autor" y "microficciones de lector". Siguiendo su razonamiento, las primeras se corresponderían a la visión independiente de cualquier contexto, mientras que las selecciones de lector, quien se arroga la función de autor, resignifican el fragmento al liberarlo de sus "cadenas" lógico-sintácticas que lo atan a una totalidad dada[36]. Eso sí, Brasca matiza que, por muy atractivo que sea este ejercicio de "redescubrimiento", "no cualquier fragmento es susceptible de ser convertido en microficción".[37]

En Twitter se revela claramente cómo esta circunstancia afecta a la interpretación. Los caracteres suponen, más que una cesura, un disolvente contextual, entendido como la desaparición de los índices y marcadores de la tecnología del libro.[38] Por eso, el sentido "macro" de cualquier texto es percibido a partir de la imposible soledad del tuit, que habita en extraña relación con un incesante encadenado de mensajes. Si se aplica esta reflexión a la literatura, la coherencia externa de las minificciones en Twitter se llevaría a cabo por medio de acciones presencializadoras como la vinculación a un perfil único (una voz), el etiquetado mediante *hashtags* o acciones de retuiteo. Como resume el proceso Laura Pollastri:

> la inserción de un microrrelato en nuevos contextos, al cambiar el "fuera de texto" reorganiza las fuerzas y produce una

Iberoamericana. 2009, p.98.

33. Bustamante. *op. cit.*, p.54.

34. En relación a estas prácticas y su circulación en las redes sociales, merece la pena citar el estudio de Contreras y Lacave sobre el chiste como micronarración. Para ellos, el chiste es un "bien común" dirigido a una comunidad que los recrea y comparte (2009: 149).

35. Fernando Valls. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. 2008, p. 21.

36. Raúl Brasca. "Microficción: el juego de lo aparente". La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. 2008, pp. 497-98.

37. *ibid.*, p. 498.

38. Paulo Gatica. "Cuando Twitter encontró el aforismo: nuevas inquisiciones en el debate de los géneros literarios. *Letras y Bytes: literatura y nuevas tecnologías*. 2015, pp. 149-164.

> variación en las relaciones de los componentes que constituyen tanto su cohesión externa cuanto su cohesión interna. No es sólo entonces la escritura como creación, sino también una lectura creativa que es estimulada desde los microrrelatos en sus contextos originales y que es reactivada por el nuevo macrotexto en que se insertan.[39]

La serie de Aurelio Asiain "Sobre leer (una improvisación)", lanzada en Twitter y después recopilada en *La fronda* para su publicación en papel,[40] se concibe como una *jam session* o performance inspirada por las fotografías de André Kertész *The Pleasure of Reading*. Como muchos trabajos artísticos conceptuales, existe un "plan" previo documentado que se integra dentro del propio proyecto: "Ir viendo las fotografías de André Kertész *The Pleasure of Reading* (TFP, 1998) y anotar lo primero que cada una me sugiera, siguiendo el orden de las páginas, sin volver atrás para borrar o corregir".[41]

> Siempre leer al lado de uno mismo.
>
> ⋆⋆⋆
>
> Leer absorto entre los otros; leer, con otros ojos sobre el hombro, la página única en la página de todos. Pero siempre se lee entre otros.
>
> ⋆⋆⋆
>
> Leer como de niño, olvidado del libro.
>
> ⋆⋆⋆
>
> Leer como el soldado en las trincheras.

39. Laura Pollastri. "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico. *El ojo en el caleidoscopio*. 2016, p. 91.
40. Aurelio Asain. *La fronda*. 2012, pp. 149-164.
41. *ibid.*, p. 100.

> ⋆⋆⋆
>
> Leer la última línea de este mundo, que es siempre la que escribimos, mientras la escribimos, aun si lo es cada vez por menos de un segundo.
>
> ⋆⋆⋆
>
> Leer como el que ya no espera nada, como el que solo vive ya por no dejar.[42]

Siguiendo a Pollastri, se produce en esta serie un doble "efecto de lectura" o "desplazamiento genérico".[43] En un primer momento, cada texto presenta una relación de contigüidad espacial —como mensajes o enunciados cuyo orden o contexto es el del medio— con tuits insertos en una cuenta de usuario (@aasiain) y en el *timeline* de cada lector particular. A falta de etiquetados tecnológicos como el *hashtag* o la difusión en una cuenta "especializada"[44] y, evidentemente, ante el escollo insoslayable de la "intencionalidad literaria", cada contenido posee un destino incierto en la corriente de Twitter. No obstante, existen procedimientos recontextualizadores como la recodificación de los tuits en un soporte que sí cuenta con ese barniz "literario" del que carece la red social. En este segundo "efecto de lectura" se procede al "desarraigo" digital y a la estructuración seriada. De este modo, los débiles lazos in-

42. *ibid.*, p. 93.
43. Pollastri. *op. cit.*, p. 93.
44. Entre los blogs y perfiles dedicados a la difusión y publicación de formas breves es posible hallar múltiples ejemplos de esta cuestión: Ciudad Mínima (@C_Minima), Microficción (@miqrocuento), la revista *Sea breve, por favor* (@sea_breve), Academia Hiperbreves (@hiperbreves_) o Revista Monociclo (@Rmonociclo). Además, estas cuentas suelen lanzar convocatorias periódicas o "desafíos" para sus seguidores, quienes vinculan sus microtextos por medio de *hashtags* oficiales o creados especialmente para cada evento.

tertextuales se robustecen mediante la puesta en página, hecho que, a la postre, comporta una semiosis del texto en solitario y del texto encadenado.

LAS ENSEÑANZAS DE ARREOLA: ESTUDIO DE CASOS

De modo semejante a como lo hiciera Torri, Arreola es un excelente "descubridor de filones"[45] o, dicho casi en germanía, un avezado trilero. Sus habilidades han sido puestas a prueba y contrastadas en la mayor parte de sus textos. Arreola es un prestidigitador de géneros literarios capaz de embaucar al lector: donde uno piensa hallar narrativa, encuentra poesía, fábula o un bestiario. Buena muestra de este juego de manos se aprecia en el prólogo firmado por George D. Shade, quien en la edición inglesa de *Confabulario* afirma:

> Este libro es difícil de clasificar. Algunas de las piezas, como "El guardagujas", "El cuervero", "La vida privada", son claramente cuentos (*short stories*) en un modo moderno, en rangos de técnica y estilo; muchos otros, como indicaría el título, son fábulas; aun otros son viñetas de una página, agudas y satíricas, y apenas pueden llamarse cuentos.[46]

Esta temprana cita ejemplifica la indefinición de una escritura que rehúye las taxonomías y se muestra esquiva a la mirada. Curiosamente, ya el mismo autor acuña el término

45. Torri. *op. cit.*, p. 140.
46. Jorge Ojeda. "La lucha con el angel. Siete libros de Juan José Arreola". *Una antología de Juan José Arreola. 1969*, p. 10.

"varia invención" para definir una obra breve que, como expresaba Guillermo Samperio, uno de los grandes arreolistas mexicanos, "podría derivar hacia diversas formas"[47]. En concreto, Zavala localiza más de treinta subgéneros "mínimos"[48]:

> Entre los primeros encontramos minicuentos, microrrelatos, microensayos, minicrónicas, artículos (entre opinión y testimonio), fábulas (alegoría moralizante), prosas poéticas, epigramas, sonetos, articuentos (entre artículo ensayístico y cuento), apólogos, ejemplos, écfrasis y parábolas.
>
> Entre los segundos encontramos definiciones, instructivos, entradas de diario, confesiones, anécdotas, viñetas, aforismos, acertijos, parábolas, palíndromos, autorretratos, chistes, dedicatorias, prefacios, solapas, adivinanzas, reflexiones filosóficas, mitos y juegos verbales.[49]

Aquí, un lector medio podría preguntarse con toda justicia cuándo el microrrelato deja de ser un género autónomo y se confunde con otro género de igual autonomía como el aforismo, el poema en prosa o la fábula. A nivel textual es difícil valorar la diferencia. En mi opi-

47. Guillermo Sampeiro. "La ficción breve". *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. 2004, p. 65.
48. Según Zavala, Arreola ha organizado en 10 series distintas un total de 438 minificciones: "cuatro series contenidas en el volumen de *Bestiario* (1959): Bestiario (1 prólogo y 23 minificciones), Cantos de mal dolor (28 minificciones), Prosodia (25 minificciones) y Aproximaciones (16 minificciones). La serie de *La feria* (288 fragmentos). Las tres series contenidas en el volumen *Palíndroma* (1971): Variaciones sintácticas (10 minificciones), Doxografías (10 textos) y Palíndromos 3 textos). Y dos series independientes: prólogo a los *Ensayos escogidos* de Montaigne (22 textos) y El grupo de los apóstoles (12 textos)", 2003, p. 23.
49. Zavala. *op. cit.*, pp.19-20.

nión, se pueden detectar grados de familiaridad en función de la competencia genérica del receptor, aunque recaería la responsabilidad —otra vez— en aquellos elementos que "rodean" a la pieza. Estas formas poseen una capacidad de adaptación irrefutable: se mezclan, se parodian, se reproducen y forman asociaciones insólitas en los contextos más insospechados; de ahí que los especialistas hayan recurrido a adjetivaciones "fluidas" —para no romper la tendencia hipermoderna— tales como proteica, transgenérica,[50] desgenerada[51] u omnívora[52].[53]

VARIA DE "VARIA INVENCIÓN"

El microrrelato —entiéndase minificción o minicuento dependiendo de la teoría— es, en palabras de Ródenas de Moya, "el resultado de una confluencia de múltiples géneros breves folclóricos y literarios, antiguos y modernos, especulativos y ficcionales, narrativos y líricos, que originaron un espacio creativo (...) de estatuto impreciso y proteico".[54] La minificción encarnaría, pues, a la perfección el regreso del bestiario en sentido amplio, "que tanto singulariza como homologa, tanto diferencia sus especímenes en géneros, especies, tipos, familias, órdenes, como los confunde".[55] Pese

50. Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. "La minificción como clase textual transgenérica. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, pp. 79-93.
51. Rojo. *op. cit.*
52. David Lagmanovich. *El microrrelato. Teoría e historia*, 2006.
53. Ante este panorama, Ottmar Ette o Javier Perucho han recomendado incluso la necesidad de fundar un abordaje específico para los microtexos: la nanofilología (Ette, 2009) o la nanoliteratura (Perucho, 2009).
54. Ródenas. *op. cit.*, pp. 68-69.
55. Saúl Yurkiévich. "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa". *Obras*. 1995, p. 13.

a que el problema clasificatorio se mantendría insoluble —en su sentido tradicional, al menos—, la definición de Ródenas muestra un relativo *continuum* histórico de la brevedad, aunque su función ha ido variando indefectiblemente dentro de un sistema cultural dado.

El fin de la competencia o cometido de un género histórico "breve" no conlleva su desaparición sin más, sino su relevo y "topoización": el inventariado genérico. Por este motivo, el legado de Juan José Arreola trasciende su relevancia histórica para las letras mexicanas y en lengua española por su labor de (re)descubridor y catalogador de formas. El genial escritor de Zapotlán el Grande supo transformar un amplio abanico de estilos y modos caídos en desuso en un repertorio disponible. De esta manera, las fábulas, los instruccionarios, los palíndromos o la aforística reaparecerán en la obra de Arreola modernizados y problematizados en su mudanza hacia la microficción.

En el siguiente ejemplo de Arreola la minificción se disfraza de anuncio por palabras y adopta las convenciones genéricas de un texto que se destinaría a un "consumo" no literario.

De l'Osservatore

> A principios de nuestra Era, las llaves de San Pedro se perdieron en los suburbios del Imperio Romano. Se suplica a la persona que las encuentre, tenga la bondad de devolverlas inmediatamente al Papa reinante, ya que desde hace más de quince siglos las puertas del Reino de los Cielos no han podido ser forzadas con ganzúas.[56]

56. Juan José Arreola. *Confabulario*. 1996, p. 32.

Por su parte, "Receta casera"[57] suplanta la "identidad" de los instruccionarios: uso del imperativo, estructura ordenada, lenguaje falsamente impersonal y aséptico, absurdo por momentos. Al igual que en el ejemplo anterior, Arreola recurre a otro código no literario para componer una pieza irónica y de calculada misoginia:[58]

> Haga correr dos rumores. El de que está perdiendo la vista y el de que tiene un espejo mágico en su casa. Las mujeres caerán como las moscas en la miel.
>
> Espérelas detrás de la puerta y dígale a cada una que ella es la niña de sus ojos, cuidado de que no lo oigan las demás, hasta que les llegue su turno.
>
> El espejo mágico puede improvisarse fácilmente, profundizando en la tina de baño. Como todas son unas narcisas, se inclinarán irresistiblemente hacia el abismo doméstico.
>
> Usted pude entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto.

En el campo de la minificción han tenido mayor fortuna aquellas composiciones que versionan o toman como punto de partida/ llegada referentes culturales patrimonializados y con un alto nivel de reconocimiento como la mitología o los cuentos de hadas: una mayor carga intertextual efectiva —identificada con parte de un universo de conocimiento compartido— favorece la aplicación del principio de economía.[59] No obstante, pese a no gozar del predicamento del muestrario anterior, las "microrreseñas", composiciones de gran interés para el presente artículo, poseen una natural indiferencia genérica que las convierte en piezas marcadamente ambiguas y heterogéneas, salpicadas por rasgos fragmentarios ensayísticos, narrativos o de crítica académica y periodística:

57. Juan José Arreola. *Palindroma*. 1976, p. 61.

58. Tema ya estudiado en la obra de Arreola por Francisca Noguerol, 2002.

59. En este sentido, las series de Ana María Shua, Luisa Valenzuela o, por citar un modelo concreto, el "Microrrelato total" de Jaime Muñoz Vargas constituyen un muestrario ejemplar de "brevería" dotada de una alta densidad

Teoría de Dulcinea

> En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta.
>
> Prefirió el goce manual de la lectura, y se congratulaba eficazmente cada vez que un caballero andante embestía a fondo uno de esos vagos fantasmas femeninos, hechos de virtudes y faldas superpuestas, que aguardan al héroe después de cuatrocientas páginas de hazañas, embustes y despropósitos.
>
> En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva. Con cualquier pretexto entraba al aposento y lo invadía con un fuerte aroma de sudor y de lana, de joven mujer campesina recalentada por el sol.
>
> El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía. Caminó muchas leguas, alanceó corderos y molinos, desbarbó unas cuantas en-

intertextual: "En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme y en medio del camino de la vida, errante me encontré en una selva oscura cuando frente al pelotón de fusilamiento el coronel José Aureliano Buendía recordó aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo a él, que sólo deseaba confesar que vino a Comala porque le dijeron que acá vivía su padre, un tal Pedro Páramo, declaración expresada la candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, apenas poco después de que Gregorio Samsa despertó convertido en un escarabajo, preguntando como loco, a gritos y con una pena extraordinaria, ¿en qué momento se jodió el Perú?" Guedea, 2013, p. 135.

cinas y dio tres o cuatro zapatetas en el aire. Al volver de la búsqueda infructuosa, la muerte le aguardaba en la puerta de su casa. Sólo tuvo tiempo para dictar un testamento cavernoso, desde el fondo de su alma reseca.

Pero un rostro polvoriento de pastora se lavó con lágrimas verdaderas, y tuvo un destello inútil ante la tumba del caballero demente.[60]

Las *#microrreseñas*, una de las prácticas escriturarias más celebradas en Twitter, requiere tanto ingenio como capacidad de compresión, ya que su relevancia se cifra en la relectura condensada y sorprendente de cualquier obra. Más populares en YouTube gracias a los imaginativos *fan-trailers* y *booktubers*, las microrreseñas suelen ofrecer cápsulas narrativas poco o nada fieles al "original" novelesco, musical o cinematográfico.[61] Además, este esfuerzo recreativo de las comunidades de *followers* se acentúa por la restricción de caracteres y, como se verá más adelante, por la "conveniencia" —y la búsqueda de reconocimiento— de unas aportaciones espontáneas o promovidas que irán enriqueciendo el texto común:

Blanca, @BlancaAgudoHdz (5 jun 2015, 7:18): "#ResumeUnLibro No me esperes a cenar, Penélope. #Odisea". https://twitter.com/BlancaAgudoHdz/status/606827413494984704?ref_src=twsrc%5Etfw.

60. Arreola. *op. cit.*, 37.

61. Recientemente, se ha publicado en libro *Sinopsis de cine: El libro* (Poe Books, 2014), una selección de microrreseñas/microcríticas de películas que Ángel Sanchidrián fue posteando en su página de Facebook "@sinopsisdecine". Como muestra de la importancia del fenómeno sólo hay que ver que su página de Facebook cuenta con más de doscientos mil *likes*.

Carlos Mayoral, @LaVozDeLarra (9 nov 2015, 14:14): "Yo, por mis hijas, MA-TO. El cantar del Mio Cid. #ResumeUnLibro". https://twitter.com/LaVozDeLarra/status/621812046963834880

Carlos Mayoral, @LaVozDeLarra (16 jul 2015, 14:54): "Voy a escribir la historia de España quinientos años antes de que ocurra. El lazarillo de Tormes. #ResumeUnLibro". #ResumeUnLibro".https://twitter.com/LaVozDeLarra/status/621800121584459776

Tras la lectura de los ejemplos toca plantear una pregunta legítima: ¿qué factores intervienen para que "Teoría de Dulcinea" sea considerada sin ningún tipo de duda una minificción —o microrrelato— y, por ende, literatura? ¿Participan esos mismos factores en la consideración literaria o extraliteraria de las microrreseñas? En principio, a nivel formal es posible establecer diferencias estructurales, mayor grado de acierto a la hora de emplear determinados recursos, pero no de "literariedad"; a nivel temático no existen unos contenidos literarios prescritos. Sin embargo, aunque comparten aquí idéntico contexto legitimado por su presencia en un discurso destinado a una distribución y consumo filológicos, existen discrepancias innegociables. "Teoría de Dulcinea", además de estar mediado por un soporte tecnológico tipo libro y un aparato paratextual significado por su ascendente cultural, es puesto en circulación por los canales habituales de la literatura, pues sigue los protocolos de consumo e interpretación de una obra "literaria"; y, por otra parte, las microrreseñas se insertan en un contexto "reglado" por y para la comunicación. Como se aprecia inmediatamente, resulta muy complicado comparar sin valorar en algún momento la "calidad" como elemento singularizador.

VARIA DE "VARIA INVENCIÓN": AFORISMOS Y PALÍNDROMOS

Transitar la senda del aforismo requiere seguir un camino similar al trazado para la minificción, puesto que ambas formas breves confluyen en unas problemáticas y características equiparables. Como la minificción, la palabra aforismo también presenta una "ambigüedad terminológica"[62] de base que provoca efectos pragmáticos innegables. Siguiendo a Ángel-Lara, el término designa un tipo de texto y el nombre de un género[63]; o sea, el lector emplearía un mismo vocablo en un doble sentido: 1) para referirse a una "forma mixta" concisa, aislada, en prosa, no narrativa y con *pointe*;[64]; 2) para hablar de la categoría que engloba a todas esas formas mixtas.

Sin ánimo de excluir a las diversas manifestaciones, teóricos como Werner Helmich o José Ramón González establecieron dos categorías o polos entre los cuales se ubicarían todos aquellos textos etiquetables como aforismo, a saber: "conceptuales" y "metafóricos o analógicos"[65], "filosófico" y "poético"[66]. En resumen, el aforismo conceptual filosófico se aproximaría a la tradición de la máxima francesa mientras que el aforismo analógico o poético, por su parte, exhibe una filiación poética en su sentido "moderno". De hecho, la consideración poética del género ha provocado una confusión similar a la que causó la minificción en la crítica.[67] Una simple comparativa entre la definición de Helmich y la de otros especialistas como Javier Perucho demuestra la afinidad entre los géneros.[68] Para el especialista mexicano un microrrelato sería un género híbrido con dominante narrativa, breve, conciso, tendente a la condensación y a la elipsis, y epifánico.[69]

Igualmente, la supuesta condición epifánica[70], adjetivo rastreable en buena parte de las disquisiciones sobre la poesía –y casi me atrevería a decir en la práctica totalidad de las formas breves–, supondría un nuevo punto en común entre el aforismo y la minificción. Por su lado, la elipsis es uno de los procedimientos constructivos principales de la minificción. El narrador Juan Pedro Aparicio emplea la imagen de la materia oscura del universo para articular su "poética cuántica" del microrrelato. A su entender, coincidente con buena parte de los especialistas[71], la literatura brevísima requiere

62. Paulo Gatica. "La hibridez por norma: algunas calas en la aforística española contemporánea". *Anales de Literatura Española Contemporánea*. 2016, pp. 27-44.

63. Ángel-Lara, Marco Aurelio (2011): "Aphorisms: Problems of "Empirically Based Research". *Orbis Litterarum*, 66, 3, pp. 194-214.

64. Werner Helmich. "L'aforisma como genere letterario". *La Brevità felice. Contributi alla teoría e alla storia dell'aforisma*. 2006, pp. 31-32.

65. *ibid.*, p. 44.

66. José Ramón González. "Pensar por lo breve". Aforística española de entresiglos. 2013, p. 41.

67. Por ejemplo, Spang establece que el aforismo es un género lírico por su carácter breve, "acabado y autónomo" (2000: 64, 66). Desde este punto de vista, cualquier microtexto que no depende de un contexto previo —¿qué texto no depende de algún modo de un contexto?— y posee un difícilmente determinado sentido completo se ajustaría a la definición dada.

68. Por citar otro caso de difuminación de las fronteras genéricas entre el microrrelato y el aforismo, García-García explica que, "aunque es verdad que el aforismo contiene enseñanzas, reflexiones filosóficas, lo importante es, en todo caso, su formato literario que se emparenta con la narración corta, y el tono poético". En su opinión, la diferencia no estriba en las características formales, asimilables por su hiperbrevedad a la de ambas formas, sino en la supuesta "intencionalidad" filosófica del aforismo (2002: 21).

69. Helmich. *op. cit.*, pp. 32-34.

70. varo zafra, juan (2010): "el aforismo, género y concepto". *revue romane*, 45, 2, pp. 296-314.

71. No es baladí que Irene Andrés-Suárez titulara una de sus principales monografías sobre el microrrelato *Una estética de la elipsis* (2010).

mayor concentración, mayor grado de elipsis, de tal modo que "el cuántico más pequeño es el que contiene una materia oscura más grande".[72] No quisiera establecer una falsa dicotomía entre lo oculto y lo elidido que, *grosso modo*, escenifica un frecuente "prejuicio" de lectura: la asunción de que el aforismo presenta un entramado, tono y finalidad argumentativos, en cuyo seno se ovilla una verdad o verdad esencial.

Ahora bien, la "verdad" en aforismo, al menos a partir de Lichtenberg o Joubert, no es asimilable a una afirmación indubitable e indubitada; sin embargo, subsiste una imagen distorsionada de las paremias. Sin negar que todavía se practica una línea sentenciadora y maximalista en la aforística, no se puede defender que esta persiga acuñar *pensées* unívocos e incuestionables. Tanto el aforismo como la minificción se alimentan de las sutilezas personalísimas y, claro está, de las contradicciones del pensamiento. Por eso, debo matizar las apreciaciones de Tomassini y Colombo, quienes arguyen que la microficción, al contrario que los géneros argumentativos, "propicia una problematización crítica capaz de hacer percibir la realidad construida en sus plurifacéticas dimensiones y a la luz de perspectivas múltiples e inéditas".[73] La distinción, pues, no puede radicar en una subjetiva "problematización crítica" que, por supuesto, comparten ambos géneros. La praxis de autores como Torri, Monterroso o Arreola evidencia las barreras que presenta realizar distinciones en el plano formal.[74]

72. Juan Pedro Aparicio. "Poética cuántica". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. 2008, p. 493.

73. Tomassini y colombo. *op. cit.*, p. 33.

74. En un trabajo anterior (Gatica, 2015) ejemplifiqué este punto con la antología *Mil y un cuentos de una línea* (2007), en la que, a pesar de rechazar en el prólogo la inclusión de aforismos, se dedica una sección a "la línea aforística".

En *Palindroma* destaca la sección "Doxografías",[75] un apartado originalísimo y misceláneo que guarda un más que remarcable aire de familia con las "meditaciones críticas" de Torri.[76] La doxografía "arreoliana" no sólo recopila, destila y recrea los puntos de vista de pensadores pasados, además concibe piezas límite, a caballo entre la minificción y el aforismo, cuya interpretación (genérica) depende "de la manera como es leído por cada lector, lo cual está determinado a su vez por sus estrategias de lectura y por su experiencia literaria y extraliteraria":[77]

> Homero Santos:
> Los habitantes de Ficticia somos realistas. Aceptamos en principio que la liebre es un gato.
>
> ⋆⋆⋆
>
> De escaquística:
> La presión ejercida sobre una casilla se propaga en toda la superficie del tablero.
>
> ⋆⋆⋆
>
> Cuento de horror:
> La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.

Pocas plasmaciones más acertadas de esta indeterminación mediático-genérica, de la que también adolece Twitter desde el punto de vista libresco, que el libro arriba mencionado de Aurelio Asiain. En una de las primeras reseñas sobre *La fronda*, Christopher Domínguez Michael la entronca

75. Arreola. *op. cit.*, pp. 69-71.

76. Torri. *op. cit.*, pp. 181-186.

77. Lauro Zavala. *Cartografías del cuento y la minificción*. 2004, pp. 107-108.

con la tradición arreolina de la varia invención "tuiteada", 2013. Originalmente nacida en la red, las raíces del escritor afincado en Japón se extienden bajo el subsuelo de los géneros literarios para nutrirse de aforismos, haikus, notas diarísticas o minificciones:

> A los autores, bajo las tapas cerradas, les crecen los colmillos.[78]
>
> ***
>
> Dar pésame es oficio de la báscula.[79]
>
> ***
>
> Cada vez que un voluntarista del optimismo proclama que todo depende de la fuerza interior, millones de muertos de hambre levitan aliviados.[80]
>
> ***
>
> Sobre la hierba,
> grillos mudos del aire,
> breves luciérnagas.[81]

Por otro lado, entre la variedad de invenciones revitalizadas por Arreola hay que mencionar el caso del palíndromo, una forma milenaria que ha disfrutado de periodos de gran predicamento por el desafío matemático y poetológico que presenta para sus cultivadores. Cierto es que Arreola no fue uno de sus más fieles practicantes; sin embargo, su nombre aparece en las antologías junto al de Dario Lancini o Gilberto Prado, autores en los que el palíndromo tiene mayor peso en el conjunto de su obra. De todas formas, el título de uno de sus libros, *Palíndroma*, se convirtió en la expresión "rival" del palíndromo en México y cada sección exhibe un ejemplar introductorio:

78. Asain. *op. cit.*, p. 23.
79. *ibid.*, p. 25.
80. *ibid.*, p. 28.
81. *ibid.*, p. 52.

1. Palíndroma: "Are cada Venus su nevada cera"[82]
2. Variaciones sintácticas: "Sofía Daifos a Selene Peneles: Se van, sal acá, tía naves, Argelao es ido. Odiseo alégrase. Van a Ítaca las naves"[83]
3. Tercera llamada ¡tercera! o empezamos sin usted (Farsa de circo, en un acto): "Adán, sé ave, Eva es nada"[84]

Al amparo de innovadores como Reyes, Torri, Díaz Dufoo, Monterroso o el propio Arreola, en las letras mexicanas sobresale una generación de escritores —tremendamente activos en el ciberespacio— que ahonda en muchos de los itinerarios propuestos por ellos: José Luis Zárate, Alberto Chimal, Mauricio Montiel, Merlina Acevedo, Gilberto Prado o Aurelio Asiain. Estos creadores "anfibios", con obra publicada en libro y una producción digital intensa, hallan en la web 2.0 el lugar propicio para emprender proyectos tuiterarios deudores de una sensibilidad vanguardista, lúdica e ingeniosa "por la inmediatez de la recepción y la fuerza epatante de un sistema multidireccional y no filtrado de circulación de contenidos".[85]

En general relegado a mero escorzo del ingenio, el palíndromo ha trascendido en ocasiones su condición de

82. Arreola. *op. cit.*, p.8.
83. *ibid.*, p. 58.
84. *ibid.*, p. 74.
85. Paulo Gatica. "Nuevas tradiciones electrónicas y viejas rupturas de vanguardia en la tuiteratura mexicana". *Forma breve.* 2014, p. 20.

"joya de la corona ludo-lingüística"[86] para ofrecer una vía alternativa —*off-line* y *online*— para la creación de breverías que incluso tematizan o juegan con su naturaleza jánica:[87] de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, del significante al significado y viceversa. Como sintetiza Prado Galán: "el paciente deshuesar de las palabras en letras se traduce en una busca incesante de sentido".[88]

Según Poitevin, otra de las grandes virtudes del género es que "a los buenos palíndromos se los lee dos veces pero se los reescribe muchas más".[89] El encanto del palíndromo residiría en la mezcla de dos recursos poéticos: la repetición y la sorpresa.[90] Por ello, se puede trazar —con indiscutible esfuerzo— la "genealogía" de la expresión palindrómica en sus sucesivas reelaboraciones.[91] Asimismo, habida cuenta la maleabilidad del género, el palíndromo se mimetiza con tantas variantes formales y temáticas como son capaces de imaginar sus practicantes: palíndromos infinitos,

86. Gilberto Prado. *Sorberé cerebros. Antología palindrómatica de la lengua española.* 2010, p. 9.

87. En esta línea de tematización, se encuentra "En el convento", excelente muestra del escritor guatemalteco Otto-Raúl González, donde el autor cifra en el palíndromo el efecto sorpresa de la minificción: "En el convento" Las demás monjas la llamaban Sor Tabla para mofarse y hacer alusión a sus pechos pequeños. Ella sonreía sin hacerles caso. "Si leyeran ese sobrenombre al revés –pensaba– sabrían que puedo convertirme en pájaro". Guedea, 2013, p. 82

88. Prado. *op. cit.*, p. 9.

89. Merlina Acevedo. *Peones de Troya. Aforismos / Relojes de Arena. Palíndromos.* 2013, p. 13.

90. cevedo. *op. cit.*, p. 11.

91. Por ejemplo, Adán y Eva forman un binomio con frecuencia "palindromizado". En la antología de Gilberto Prado (2010) se localizan varios ejemplos en esta línea: "Adán, sé ave, Eva es nada" (Arreola); "Adán alaba la nada", "Adán no cede con nada" (Darío Lancini); "Eva usaba rímel y le miraba suave" (José Antonio Millán); "Eva y Adán. Sé, / Ala / ¡Ala, diva! / ¿la ves eh? / Con ala-mar / Red acá derrama la noche. / Se va la vida. / La ala / Es / Nada / Y / ¡ave!" (Ignacio de Jesús Sánchez Montes).

palíndromos visuales, palíndromos poéticos, palíndromos "aforísticos", "diálogos palindrómicos", palíndromos fonéticos o de grafía imperfecta, palíndromos existenciales, palíndromos onomásticos o palíndromos deportivos.[92]

De este último tipo, quisiera resaltar un curioso tríptico de palíndromos deportivos sobre la selección española de fútbol ingeniado por Merlina Acevedo:[93]

—¿Lograr goles o parar?
—A Casillas elogio.
—¡No dará paradón!
—¡Oí goles, allí saca!
—Rara pose lograr gol.

***

Sé lograr gol, a Casillas abatir,
gol es. ¡Iba Xabi! ¡Saca! Sale Torres,
erró, te la sacas, iba Xabi, se lo
gritabas: allí saca, lograr goles.

***

—Sé lograr goles o parar goles.
—A par a Casillas abatir.
—¡Golazo, gózalo gritabas!
—Allí sacará pase.
—Logrará pose: lograr goles.

92. Gilberto Prado es responsable desde 2014 de una sección semanal "El palíndromo deportivo" en la edición digital del diario *Milenio*. En este escaso, el palíndromo sirve de resumen o conclusión de una minicrónica o comentario de algún evento deportivo: "Vaya golazo de Gio dos Santos contra el Columbus Crew. Escríbalo y léalo al revés: OÍ GOLAZO... ¡GÓZALO GIO!" (2016)

93. Acevedo. *op. cit.*, pp. 66-67.

En estos ejemplos se observa a la perfección el sentido de oportunidad o del contexto. Como aprecia Poitevein sobre el palíndromo, aunque su enseñanza se puede generalizar la escritura en redes sociales,

> La experiencia de leer un palíndromo es mucho más grata cuando el contexto ayuda. En Twitter, en sus mejores momentos, un palíndromo bien puesto, en medio de una corriente de tuits referentes a algún tópico del día, vale más de lo que valdría leído en aislamiento. Por ello, si bien no necesariamente los mejores, los palíndromos más memorables son los que aparecen en el momento propicio.

CONCLUSIONES

La falsificación no se produce en exclusiva en las "afueras" de la literatura. Hay que tener en cuenta que los géneros literarios actúan de mediadores hermenéuticos entre un emisor y un receptor. Durante mucho tiempo existió una confluencia forma/ contenido prescrita en poéticas clasicistas, que se ha resquebrajado con el advenimiento de la modernidad. La manipulación del horizonte de expectativas, además de convertirse en una constante "moderna", ha arraigado muy bien en la práctica de estas formas mínimas, en las que no existe un marco de interpretación estable como sí poseen otros géneros consagrados. Así pues, la minificción se ajustaría de un modo sorprendente a la "ley del género" enunciada por Derrida, según la cual todo texto participa de uno o de varios géneros sin que suponga una pertenencia férrea a uno u otro.[94]

94. Jacques Derrida. "La loi du genre". *Glyph. Textual Studies*. 1980, p. 185.

Esta ambigüedad "ontológica" de la brevedad ha sido explotada al máximo por Juan José Arreola, quien, en palabras de Zavala, "era (entre otras cosas) un escritor de minificciones que era veinte escritores a la vez".[95] En este sentido, como se evidencia de la continuidad de fórmulas híbridas o del rejuvenecimiento del aforismo y del palíndromo en las comunidades de usuarios de Twitter, las múltiples facetas de su obra se han asentado y fructificado entre los escritores mexicanos contemporáneos. En conclusión, el arreolismo no sólo ofrece un repositorio o incluso un ideario minificcional, sino que expresa un lugar de enunciación —genológico, estético y literario— del que los amantes de la palabra no pueden retornar jamás intactos.

95. Zavala. *op. cit.*, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Merlina (2013): *Peones de Troya. Aforismos / Relojes de Arena. Palíndromos*. México DF: Colofón.

Andrés-Suárez, Irene. (2010): *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.

Ángel-Lara, Marco Aurelio (2011): "Aphorisms: Problems of "Empirically Based Research". *Orbis Litterarum*, 66, 3, pp. 194-214.

Aparicio, Juan Pedro (2008): "Poética cuántica". En I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 491-495.

Arreola, Juan José (1996): *Confabulario*. México DF: FCE.

—. (1976): *Palindroma*. México DF: Editorial Joaquín Mortiz.

Asiain, Aurelio (2012): *La fronda*. México: Posdata Editores.

Brasca, Raúl (2008): "Microficción: el juego de lo aparente". En I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 497-511.

Bustamante Valbuena, Leticia (2013): "La brevedad en la red: el microrrelato en la era de la globalización". *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana* 5, Vol. 1, enero de 2013, pp. 43-61. Calvo Revilla, Ana (2012): "Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad". En A. Calvo Revilla y J. de Navascués (eds.): *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana, pp. 15-35.

Derrida, Jacques (1980): "La loi du genre". *Glyph. Textual Studies* 7, pp. 176-201.

Gatica Cote, Paulo Antonio. (2014): "Nuevas tradiciones electrónicas y viejas rupturas de vanguardia en la tuiteratura mexicana". *Forma breve* 11, pp. 13-27.

—. (2015): "Cuando Twitter encontró el aforismo: nuevas inquisiciones en el debate de los géneros literarios". En F. Noguerol Jiménez; M. A. Pérez López; V. Sánchez Aparicio (eds.). *Letras y Bytes: literatura y nuevas tecnologías*. Kassel: Reichenberger, pp. 149-164.

—. (2016): "La hibridez por norma: algunas calas en la aforística española contemporánea". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 41-1, pp. 27-44.

González, José Ramón (ed.) (2013): *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos (1980-2012)*. Gijón: Trea.

Guedea, Rogelio (ed.) (2013): *El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima mexicana*. Guadalajara: Arlequín.

Helmich, Werner (2006): "L'aforisma como genere letterario". En M. A. Rigoni (ed.). *La Brevità felice. Contributi alla teoría e alla storia dell'aforisma*. Venezia: Marsilio Editori, pp. 19-49.

Lagmanovich, David (2008): "En el territorio de los microtextos". En F. Valls (coord.): "El microrrelato en España: tradición y presente". *Ínsula*, 741, 3-5.

Montandon, Alain (1992): Les formes breves. Paris: Hachette.

—. (2004): "Fronteras umbrías". En F. Noguerol Jiménez. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad, pp. 239-250.

Ojeda, Jorge Arturo (1969): "La lucha con el ángel. Siete libros de Juan José Arreola". En J. J. Arreola. *Una antología de Juan José Arreola*. México DF: Ediciones Oasis, pp. 7-128.

Pellicer, Rosa (1992): "La con-fabulación de Juan José Arreola". *Revista Iberoamericana*, vól. LVIII, 159, pp. 539-55.

Pollastri, Laura (2006): "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico". En Pablo Brescia y Evelia Romano (coord.): *El ojo en el caleidoscopio*. México D.F: UNAM, pp. 79-113.

Prado Galán, Gilberto. (2010): *Sorberé cerebros. Antología palindrómica de la lengua española*. México DF: Colofón.

Prieto, Julio (2009): "Less is more: bondades de lo breve en el Río de la Plata". En O. Ette (coord.): "Nanofilología: todo el universo en una sola frase". *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 36, pp. 97-108.

Pron, Patricio (2014): *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner.

Ródenas de Moya, Domingo (2009): "La microtextualidad en la vanguardia histórica". En S. Montesa (ed.). *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Universidad pp. 67-90.

Rojo, Violeta (2016): "La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima". *Cuadernos de literatura*, vól. XX, 39, pp. 374-386.

—. (2009): *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio.

Ruiz Zamora, Manuel (2014): *Escritos sobre post-arte. Para una fenomenología de la muerte del Arte en la cultura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Samperio, Guillermo (2004): "La ficción breve". En F. Noguerol Jiménez (ed.) (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad, pp. 65-69.

Schaeffer, Jean-Marie (2006): *¿Qué es un género literario?*. Madrid: Akal.

Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo (2013): "La microficción como máquina de pensar". *El cuento en red* 28, pp. 30-42.

—. (1996): "La minificción como clase textual transgenérica". *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, 1-4, pp. 79-93.

Torri, Julio (2011): *Obra completa*. México DF: FCE.

Valls, Fernando (2015): "El microrrelato como género literario". En O. Ette, D. Ingenschay, F. Schmidt Welle y F. Valls (eds.) (2015): *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 21-49.

—. (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.

Varo Zafra, Juan (2010): "El aforismo, género y concepto". *Revue Romane*, 45, 2, pp. 296-314.

Yurkievich, Saúl (1995): "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa". En J. J. Arreola. *Obras*. Ed. Saúl Yurkievich. México DF: FCE, pp. 7-43.
Zavala, Lauro. (2003): "La minificción en Arreola y el problema de los géneros literarios. Seis aproximaciones breves". *Revista Casa del Tiempo*, febrero, pp. 18-23. Recuperado de http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/feb2003/zavala.pdf.
—. (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.

IX
UNA BOTELLA AL MAR: UN VÍNCULO INTERTEXTUAL ENTRE "EL DISCÍPULO" DE JUAN JOSÉ ARREOLA Y EL DIARIO DE LEONARDO DA VINCI

José Miguel Lemus[1]

Bello y breve, el cuento "El discípulo" de Juan José Arreola, pareciera ser sin embargo una pieza menor del gran *Confabulario* arreolino.[2] Comparado con piezas más famosas y extensas como "El guardagujas", "Un pacto con el Diablo" o "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos"; "El discípulo" aparentaría tener alcances estéticos más modestos. El argumento puede sintetizarse en breves trazos: un aprendiz de pintor, idealista y romántico sufre la burla de su maestro y de un pretencioso condiscípulo. Enfrentado por una cruda broma a su mediocridad como pintor, el discípulo se resigna a que no pasará a la posteridad a través del arte, ni conquistará a la mujer que idolatra; y pese a ello, sigue aspirando a la belleza. Así

1. Profesor en la Universidad de Creighton, Nebraska.
2. *Confabulario* apareció en 1952 e incluía los cuentos "Parturient montes", "En verdad os digo", "El rinoceronte", "La migala", "El guardagujas", "El discípulo", "Eva", "Pueblerina", "Sinesio de Rodas", "Monólogo del insumiso", "El prodigioso miligramo", "Nabónides", "El faro", "In memoriam", "Baltasar Gérard", "Baby H. P.", "Anuncio", "De balística", "Una mujer amaestrada", "Pablo", "Parábola del trueque", "Un pacto con el diablo", "El converso", "El silencio de Dios", "Los alimentos terrestres", "Una reputación", "Corrido" y "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos".

resumido, el argumento del cuento suena sencillo. Pero ¿hay algo más en esta pequeña pieza literaria que no sea evidente en una primera lectura? Si en alguna ocasión la obra de Arreola mereció ser considerada por Octavio Paz como "perfecta", ¿podemos esperar sustancia más profunda incluso de un cuento como "El discípulo" que no sobrepasa diez párrafos de extensión?[3] Si el propio Arreola dijo sobre el *Confabulario* que podó y condensó los cuentos hasta un extremo "absoluto" y que ciertos "textos que tenían veinte o diez cuartillas llegaron a tener tres y una" y que se sintió satisfecho cuando logró reducir a "media página un texto que media varias cuartillas",[4] si todo eso es así, ¿tendríamos derecho a sospechar en "El discípulo" algún mensaje más elaborado? Creemos que una lectura pausada y el uso de los instrumentos de análisis literario nos permitirán justipreciar un nivel del cuento que no es obvio a primera vista. Creemos que Arreola dejó en este texto un mensaje cifrado, esparciendo pistas susceptibles de ser comprendidas por un lector atento. Trataremos de mostrar en este artículo que "El discípulo" revela una relación intertextual con el diario personal del genio del Renacimiento italiano Leonardo da Vinci (1452-1519) y que al mismo tiempo nos propone una discusión estética sobre el sentido del arte a partir de la Modernidad. Por todo ello, suplicamos en este punto al lector una relectura del breve cuento arreolino tanto para refrescar la memoria como para proceder a su análisis e interpretación. (Leer "El discípulo" en *Confabulario*)

Como puede advertirse fácilmente, el centro de "El discípulo" es el tema de la belleza, seguido muy de cerca por el

3. Paz describió al *Bestiario* de Arreola como una obra perfecta. Ver Castañón. *Para leer a Juan José Arreola*, p. 48.

4. Carballo. *Narrativa mexicana de hoy*, p. 457.

tema de la trascendencia o intrascendencia del artista y finalmente el sentido último del arte. Encontramos en el cuento que aparecen algunos nombres propios que podrían darnos pistas sobre su significado. La simple enunciación de Florencia nos sitúa en un marco geográfico identificable y acaso nos insinúa un periodo histórico, pero habiendo sido Florencia cuna del Renacimiento, generaciones enteras de artistas han poblado su historia, por lo que no podemos de ello inferir un vínculo directo con Leonardo da Vinci. Además del nombre de Florencia, los únicos nombres propios que aparecen en el cuento son Salaino (el antagonista del discípulo), Gioia (su amor imposible) y San Sepolcro (el lugar de origen del discípulo). Salaino es la primera clave cierta para establecer la conexión que nos interesa. Gian Giacomo Caprotti da Oreno (1480-1524), mejor conocido como Andrea Salaino ó Salaí, fue uno de los discípulos más famosos en el taller de da Vinci.[5] Como discípulo aventajado de da Vinci, Salaino gozó de un sitio preferente entre los seguidores de su maestro. Pese a ser calificado a lo largo de sus *Diarios* como ladrón, embustero, obstinado y glotón, Salaino es considerado junto a Giovanni Francesco Melzi (1493-c. 1572) uno de los discípulos preferidos de Leonardo. Tanto a Salaino como a Melzi se les atribuyen algunas intervenciones en obras de da Vinci. Como era habitual en la época, un maestro se rodeaba de discípulos que formaban parte de su taller, vivían con el maestro

5. El apodo Salaino ó Salaí (diablo) fue aparentemente puesto por el propio Leonardo quien en sus *Diarios* empieza a referirse a su discípulo usando el nombre de un personaje del poema épico "Morgante" de Luigi Pulci (1460-1470). En su traducción al idioma español, el poema se convirtió en un libro de caballería publicado en Venecia en 1533 intitulado *Libro del esforzado gigante Morgante*. Cervantes menciona al personaje de Morgante en el capítulo primero de la primera parte de *El Quijote*.

y le asistían no sólo en materias relativas al arte sino a la vida cotidiana. Durante años, los discípulos aprendían en estrecha convivencia entre ellos mismos y con su maestro. La fama del taller y del maestro influía en el prestigio que el discípulo mismo podía llegar a adquirir. El mismo Leonardo había sido a su vez, desde los 14 años, discípulo en el taller del pintor Andrea Verrocchio (1435-1488). Fragmentos de las obras del taller de Verrocchio han sido atribuidas al propio da Vinci. Ahora bien, si en este punto tratásemos de hallar una correspondencia entre los personajes mencionados en "El discípulo" y el taller de Leonardo da Vinci en Florencia, hallaríamos que algunos datos no parecen corresponder a la realidad histórica. Por la cercanía de ambos con Leonardo, podríamos intentar ver a Andrea Salaino como el discípulo pretencioso y altanero del cuento, y asignar a Francesco Melzi el papel del discípulo humillado. Sin embargo, en realidad, Melzi era hijo de una familia noble y Salaino de origen modesto. Si bien el carácter volátil y rebelde del Salaino histórico queda retratado por el maestro en su *Diario*, esta falta de correspondencia respecto al origen de ambos nos inclina a pensar que Juan José Arreola no estaba necesariamente buscando en su cuento el reflejo de la realidad.[6] Pero si la situación histórica no está fielmente representada en el cuento, ¿cuál es el principio organizativo de la obra? ¿Hay algo más que el autor nos está señalando?

6. Hay otros ejemplos en la obra de Arreola en los que el autor no sigue necesariamente una aproximación histórica o realista al abordar temas y personajes históricos. Edgar Campos ha advertido que el estilo de Arreola en su novela *La Feria*, se basa en la noción de polifonía y diálogo simultáneo que rompe con el determinante espaciotemporal de una narración tradicional. Campos cree que, en *La Feria*, Arreola apuesta por explorar el lenguaje y "dislocar la base de su ordenación lógica, consecutiva, lineal, en el tiempo y el espacio". p. 258

Como es bien sabido, Leonardo da Vinci llevó a lo largo de su vida diversos cuadernos de notas que en conjunto han sido publicados bajo el título general de *Diario*, en los cuales anotaba sus ideas, proyectos, observaciones, pero también asuntos del día a día, gastos, e incidente menores. Es famosa la escritura inversa o de espejo que utilizó en la elaboración de sus escritos. Esta escritura de espejo ha sido atribuida al intento del genio para evitar que sus ideas fuesen robadas por ojos indiscretos (acaso incluyendo los de sus propios discípulos). El *Diario* de da Vinci, escritos a lo largo de casi toda su vida adulta, ocupan gruesos volúmenes. Sus entradas son generalmente de varios párrafos y algunas de ellas son auténticos ensayos o pequeños tratados. Abordan temas tan disímiles como las mareas, la representación del movimiento en una pintura, la mezcla de colores, entre cientos de otras materias. Como pintor, escultor, arquitecto e ingeniero, las más de siete mil páginas que han sobrevivido del cuaderno de notas de Leonardo, son fácilmente identificables por su escritura invertida y por estar acompañadas de dibujos y diagramas que sirven a su autor (y al potencial lector) para ilustrar sus ideas y observaciones. De vez en cuando, las anotaciones del genio incluyen fábulas, profecías, reflexiones y algún aforismo de carácter moral o filosófico. Un día, Leonardo escribió una entrada muy breve. Una entrada de una sola frase que es en realidad uno de sus aforismos. Ese día escribió esta enigmática reflexión: "*Triste è quel discepolo che non avanza il suo maestro*".[7] Aunque sería inusual en la disciplina de los estudios literarios y culturales hablar de una "hipótesis", creemos que es posible que Arreola encon-

7. Aquel que no supera a su maestro, es un pobre discípulo. (Traducción de JML)

trara en esa frase el detonador creativo de su cuento "El discípulo", y que a partir del aforismo, haya imaginado y construido el argumento de su historia. Es probable que, con su sensibilidad de observador y escritor, Arreola hallase intrigante aquella anotación en el *Diario* de Leonardo. La frase misma parece lapidaria si se toma en cuenta que quien la enuncia es uno de los mayores genios de la historia humana. El sentido de la frase se convierte en una condena, siendo que proviene de un maestro artístico por excelencia. ¿Quién podría decir que ha superado a su maestro, si tal maestro es nada menos que Leonardo da Vinci? ¿Cómo podría un discípulo dejar de ser "un pobre discípulo" a los ojos del genio? Es posible que Arreola, reflexionando sobre los alcances del aforismo y de la trascendencia de su autor, haya imaginado la dificultad inmensa que significó ser discípulo de una de las figuras del Renacimiento y la potencial tensión interna entre los discípulos en el taller de da Vinci. Estamos pues ante un caso de "intertextualidad". Se entiende con este término la presencia en un texto de "expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos (...) incorporados en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc."[8] En su acepción más amplia, la intertextualidad, es decir, la presencia de un texto en otro, no requiere ni siquiera de ser volitiva para existir. Julia Kristeva, quien acuñó el término, concibe a toda escritura como una "lectura de un corpus literario anterior" y a todo texto literario como una "absorción y réplica" de textos previos.[9] Desde esa definición amplia,

8. Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*.2001, p. 570.
9. *idem*.

podemos decir que hay en principio una relación intertextual entre "El discípulo" y el *Diario* de Leonardo da Vinci.

Pero ¿hay algo más? ¿Quién es esa Gioia que se casará con un rico mercader haciendo infeliz para siempre al discípulo humillado? ¿Quién es esa mujer cuyo rostro se describe como "espléndido y sin secretos"? Aquí también creemos que Arreola ha dejado una pista al lector: En italiano, *gioia* significa "la alegre" o "la gozosa". Ese mismo significado puede decirse en italiano con otra palabra: *gioconda*. Tal vez entonces las palabras que el discípulo dice en el cuento para describir al retrato de Gioia alcancen otro significado: "Los mismos ojos oscuros, el mismo óvalo del rostro, la misma imperceptible sonrisa." También la frase hacia el final del cuento que dice que Gioia desposará a un "rico mercader" según sucedió en efecto con la *Mona Lisa* histórica, adquiere nuevo relieve bajo esta interpretación.[10]

Los nombres de Salaino, Gioia y Florencia, así como la mención del "maestro" nos dan pistas hermenéuticas adicionales para entender el cuento. El aforismo en el *Diario* de Leonardo despreciando al discípulo que no supera a su maestro, es parte de los indicios o pistas que apuntan hacia una interpretación más profunda del breve cuento. Ahora bien, ni Andrea Salaino ni Francesco Melzi ni Marco D'Oggino ni Giovanni Boltraffio ni ningún otro discípulo famoso de Leonardo tuvo como cuna la ciudad de San Sepolcro.[11] Y, sin embargo, el sitio es mencionado dos veces

10. Lisa del Giocondo ó Lisa Gherardini (1479-1551), fue descendiente de una familia florentina y toscana. El 5 de marzo de 1495 se convirtió, a sus 16 años, en la tercera esposa del comerciante de telas y seda Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo.
11. San Sepolcro (Borgo del Santo Sepolcro) es un pueblo de menos de 20

en el cuento. ¿Hay algo más en este juego de pistas e indicios que Arreola quiera señalarnos sobre San Sepolcro?

LA PISTA DE SAN SEPOLCRO

Leonardo da Vinci nació en 1452. 37 años antes, en 1415, nació en San Sepolcro, Piero della Francesca (1415-1492). Dada la diferencia cronológica, della Francesca no habría podido ser de ningún modo discípulo de Leonardo. Antes bien, de ser así, Leonardo habría sido el discípulo de della Francesca. De hecho, el verdadero maestro de Leonardo, en cuyo taller se formó, fue el de Andrea Verrocchio, quien nació 20 años después que della Francesca. Es decir, generacionalmente hablando, della Francesca vendría a ser el abuelo de Leonardo, y de ninguna manera su discípulo. Así que en el cuento "El discípulo", Piero della Francesca no podría históricamente encarnar al pobre discípulo proveniente de San Sepolcro. Sin embargo, quizá la conexión que el cuento nos sugiere deba ser buscada por otro lado: uno de los cuadros más famosos de Piero della Francesca, pintado hacia 1460, se intitula *Resurrezione* (Resurrección), y se encuentra precisamente en la iglesia de San Sepolcro.[12]

Este cuadro ha sido considerado no solamente uno de los más importantes en la obra de Piero della Francesca, sino uno de los más importantes del Renacimiento. El cuadro representa a Jesucristo al momento de salir del sepulcro, pero a diferencia de muchos otros cuadros de arte sacro, el hijo de

mil habitantes en la región de la Toscana entre el Tíber y los Alpes della Luna.

12. Ver: Della Francesca, Piero. *Resurrezione* (circa 1460). Pinacoteca comunitaria de San Sepolcro, Italia.

Dios, según la tradición cristiana, es representado con características enfáticamente humanas y terrenales. No se encuentra, como en otros cuadros en el momento del ascenso al cielo, sino volviendo a la tierra desde la sepultura. La herida en su costado se antoja casi irrelevante en su torso atlético y se nos presenta como un hombre fuerte en el momento de dar sólidamente un paso fuera de la muerte. Su mirada es penetrante y su expresión es a la vez severa y serena. Su brazo derecho porta firmemente un estandarte como símbolo bélico, y su figura enhiesta divide la geografía y tal vez la cronología representada al fondo del cuadro: del lado izquierdo (antes de Cristo), las tierras yermas y árboles sin hojas. Del lado diestro (después de Él), tierras fértiles y un poblado distante. Della Francesca era, además de pintor, un matemático destacado.[13] Su trabajo sobre la geometría y sobre la arquitectura se ve reflejado en sus composiciones pictóricas. En *Resurrezione*, con la figura de Cristo como vértice superior y los discípulos en la base, la composición muestra una figura triangular sólida. Uno de los discípulos parece sollozar mientras dormitan los demás.

Ese cuadro, *Resurrección* de Piero della Francesca, fue considerado por el escritor británico Aldous Huxley "el mejor cuadro" de la historia de la humanidad, y estuvo a punto de ser destruido en 1944, durante la Segunda Guerra Mundial. La historia es la siguiente: este cuadro se encuentra

13. Escribió por lo menos dos tratados matemáticos: *Trattato d'Abaco* (Tratado sobre el ábaco) y *Libellus de Quinque Corporibus Regularibus* (Breviario sobre los cinco sólidos regulares). Este último se deriva del arraigado platonismo de della Francesca ya que los cinco sólidos a los que se refiere el título son los que Platón describe en el *Diálogo* de Sócrates con Timeo y que se consideraban las figuras geométricas más perfectas del Cosmos. Las implicaciones del platonismo de della Francesca serán abordadas más adelante en este artículo.

precisamente en San Sepolcro. Durante la ocupación de los aliados de Italia, el ejército británico dio la orden de reducir a escombros la ciudad que se suponía ocupada por los alemanes.[14] Sin embargo, el oficial Tony Clarke, encargado de ejecutar el bombardeo y, además, amante del arte, desobedeció la orden directa de abrir fuego de artillería. Clarke había leído en 1925 un ensayo de Aldous Huxley (1894-1963) en el que consideraba a *Resurrección*, nada menos que como el mejor cuadro de la historia de la humanidad. En su *Diario* personal, el oficial anotó su horror ante la destrucción de Montecassino ocurrida poco antes, e influido por el artículo que Huxley había escrito casi 10 años antes, decidió postergar el bombardeo y cerciorarse de que los alemanes verdaderamente estuvieran ocupando San Sepolcro antes de iniciar la destrucción. Como no fuera así, la ciudad se salvó del bombardeo y el que Huxley consideraba el cuadro más importante de la historia de la humanidad, se salvó por una suma asombrosa de improbabilidades.

¿Por qué consideraba Huxley a la *Resurrección* como la mejor pintura de la historia? En su artículo de 1925, publicado originalmente en *Along the Road*, Huxley argumentaba que el mérito "absoluto" de una pieza artística, (más allá de las preferencias personales o la moda estética de cada época), radica en el valor moral de la misma. Es decir, en la virtud de la honestidad que el artista tiene para consigo mismo y que es capaz de expresar en su obra.[15]

14. Poco antes, el 15 de febrero de 1944, el mundo había sido testigo horrorizado de la destrucción de la Abadía del monasterio Benedictino de Montecassino fundada en el año 546, casi mil cuatrocientos años atrás.

15. Huxley piensa que hay dos tipos de malos artistas: los que son poco diestros en su arte, y los que, dominando su arte, lo usan para mentir. Al primer tipo de artistas, Huxley los llama "negativamente malos" al segundo

Sabiendo que su afirmación puede provocar incredulidad en quienes lean su artículo ("El cuadro más importante"), Huxley sostiene su aserto y considera que *Resurrección* está inspirada por la adoración que su autor profesa hacia lo más admirable del ser humano y que por ello es una obra moral y artísticamente superior. El pincel de della Francesaca, según Huxley, tiene el impulso de enorgullecerse de todo aquello que es espléndido en el ser humano. Aunque a veces la humanidad pone en boga a artistas positivamente malos aunque talentosos, a la larga, opina Huxley, prevalece la grandeza de una obra que proyecta valores superiores. Con ese planteamiento, obviamente, Aldous Huxley se enfrentaba a la opinión generalizada desde entonces que consideraba que el cuadro más importante en la historia de la humanidad es precisamente la *Gioconda*, de Leonardo da Vinci. Para Huxley, el planteamiento, además de estético, es de índole ética y filosófica, toda vez que esa valoración sobre el arte incluye un concepto del ser humano y de la moral.

A nadie sorprenderá que uno de los autores más admirado por Arreola, junto con Giovanni Pappini (1881-1956) y Marcel Schwob (1867-1905), haya sido precisamente Aldous Huxley. La obra del autor británico acompañó a Arreola a lo largo de su vida. Arreola nos cuenta: "Ya, cuando había leído, muy joven, el *Contrapunto*, de Aldous Huxley, pude observar la voluntad de lo sincrónico. Y también en Joyce hay esa voluntad [...] Joyce, Huxley, llevan a un muy alto nivel técnico el juego de los fragmentos, las idas al pasado

"positivamente malos". Huxley cree que hay artistas que son malos de forma pasiva y otros que lo son activamente.

y las vueltas al presente."[16] Luego, hacia el final de la vida del escritor, uno de sus coterráneos, Vicente Preciado recuerda en "El último alumno de Juan José Arreola" que una de las primeras recomendaciones literarias que le hizo Arreola fue leer la novela *Contrapunto* de Aldous Huxley.[17]

Así pues, recapitulando. Si preguntáramos cuál es el cuadro más importante de la historia, probablemente la mayoría respondería que la *Gioconda*, de Leonardo da Vinci. Y, sin embargo, Huxley y con él Arreola parecieran estar sugiriendo que el arte debe ser sopesado también a partir de su valor moral. Tal valoración, parece sugerir el cuento de Arreola, debería hacernos reconsiderar el mérito artístico de artistas como della Francesca frente a genios reconocidos como da Vinci y tal vez llevarnos a concluir que el oriundo de San Sepolcro es moralmente superior como artista.[18] ¿Qué es lo que tenemos en el cuento que nos indique tal derrotero? Tenemos un cuento breve ubicado en el círculo de Leonardo gracias al nombre de Salaino. Tenemos una alusión a la *Gioconda* en la figura de Gioia. Tenemos la mención de San Sepolcro que nos lleva a Piero de la Francesca y a la afirmación de Aldous Huxley sobre *Resurrección* como el cuadro más importante de la historia (que se salvó de milagro en la Segunda Guerra Mundial). Tenemos, un entramado de significados latentes, a ras de tierra, apenas ocultos a la vista del lector. En este cuento, valiéndose de la anécdota construida por un chispazo intertextual, Arreola parece estar cuestionando la concepción estética prevaleciente en nuestra sociedad contemporánea. Pareciera sugerirnos que no es la *Mona Lisa*, sino *Resurrección*, la obra más importante en la historia del arte. Que no es Leonardo da Vinci, sino Piero della Francesca el mayor artista. Desde su convicción espiritual y su catolicismo, Arreola parece decirnos que nosotros también estamos olvidando la belleza en la sociedad contemporánea. Que nos hemos olvidado de la aspiración humana por lo sublime. Parece decirnos que perdimos una vía hacia lo trascendente cuando emprendimos el camino de la Modernidad disociada de la moral durante el *quattrocento* italiano.

¿Además de la conexión con la frase del *Diario* de Leonardo, el título "El discípulo" del cuento de Arreola puede tener otro vínculo intertextual? Creemos que sí. En un libro que recoge las conversaciones que tuvo con su ya citado coterráneo Vicente Preciado, Arreola comenta: "Papini y *El discípulo* de Paul Borget influyeron en mí más que mis padres de carne y hueso. [...] De [la novela] *El discípulo* me quedó el maestro que a veces soy.[19]"[20] ¿Pero, cuál es esa be-

16. Eliana Albalá. "Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas de un mundo que se perdió como las piedras (entrevista)". *Revista Iberoamericana*. 1989, p. 239.

17. Curiosamente Huxley tiene un cuento intitulado "La sonrisa de la *Gioconda*" que publicó algunos años después de su viaje a México al inicio de una etapa de misticismo. Sin embargo, el argumento de su cuento guarda una relación muy marginal con la obra de da Vinci.

18. Huxley es parte de una corriente cultural del siglo XIX y XX que revaloró la importancia del arte antes del Renacimiento. Tanto en literatura como en pintura, diversos artistas cuestionaron el rumbo de la Modernidad y buscaron retomar la herencia artística antes de la bifurcación. Entre los pintores que cuestionaban el rumbo cultural después del Renacimiento, los más afamados fueron los Prerrafaelitas británicos, quienes derivan su nombre del intento anti academicista de recuperar la vena artística europea hasta antes de la aparición de Rafael Sanzio da Urbino (1483-1520).

19. En su novela *El discípulo* (1889), Paul Bourget (1852-1935) explora los alcances de la responsabilidad de un autor ante sus lectores. Basado en un hecho real ocurrido en la Francia del siglo XIX que fue conocido como el *affaire Lebiez*, el autor escribe sobre el personaje de un filósofo que inspira con sus escritos la comisión de un crimen a manos de un joven desconocido para el filósofo, quién se declara su más fiel discípulo ya que conoce toda su obra.

20. Vicente Preciado. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. 2004, p. 259.

lleza a la que el obstinado discípulo desea seguir rindiendo tributo? ¿Qué podemos entender en este cuento por *bello*?

LA DISPUTA POR LA BELLEZA

"Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagarás. No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas. Traedme un cartón. Os enseñaré cómo se destruye la belleza", dice el maestro al discípulo en el cuento de Arreola. Y continúa:

> Con un lápiz de carbón trazó el bosquejo de una bella figura: el rostro de un ángel, tal vez el de una hermosa mujer. Nos dijo: "Mirad, aquí está naciendo la belleza. Estos dos huecos oscuros son sus ojos; estas líneas imperceptibles, la boca. El rostro entero carece de contorno. Ésta es la belleza". Y luego, con un guiño: "Acabemos con ella". Y en poco tiempo, dejando caer unas líneas sobre otras, creando espacios de luz y de sombra, hizo de memoria ante mis ojos maravillados el retrato de Gioia. Los mismos ojos oscuros, el mismo óvalo del rostro, la misma imperceptible sonrisa.

En este párrafo reside el nudo estético-filosófico del cuento. Mientras que el discípulo de la historia ve una encarnación de la belleza, el maestro y Salaino ven una "infame caricatura." En este punto es necesario aproximarnos al sustrato neoplatónico en el argumento de "El discípulo". La disputa de fondo entre la concepción que sostienen "el maestro" y Salaino por un lado, contra la idea estética del discípulo, es la crítica a la belleza como valor supremo del arte. Al final de la historia, el discípulo humillado "sigue creyendo en la belleza." No es que el maestro ponga en duda la existencia de la

belleza en sí, sino que no cree que deba ser el objeto central de culto del artista. Para Salaino y "el maestro", la belleza no es accesible desde el mundo real. Mientras es etérea e intangible, puede ser concebible, pero apenas "baja" a la realidad, y adquiere formas terrenales, se convierte en una "caricatura" despreciable. Para el discípulo, el mundo terrenal puede ser bello, y esa belleza puede ser reflejo de un mundo superior. Por eso, no entiende la valoración estética de su maestro: "Sin comprender, yo seguía contemplando aquel rostro espléndido y sin secretos."

El discípulo ve la belleza en el rostro de Salaino, en Giogia, en el cielo de Florencia; y es incapaz de comprender la ceguera de sus contemporáneos. Su condena estriba en que, siendo capaz de ver la belleza, al mismo tiempo le es imposible representarla con la debida grandeza. Paradójicamente, siendo el maestro y Salaino capaces de plasmarla, han dejado de creer en tal belleza. Se cita a menudo la frase que Platón escribió en *El banquete*: "si hay algo por lo que vale la pena vivir, es por contemplar la belleza." Sin embargo, debe repararse aquí, aunque sea brevemente, en el concepto de belleza de Platón. Tal vez podríamos encontrar muchas personas contemporáneas de nosotros que parecieran coincidir con la idea de Platón sobre la belleza como sentido de la vida, sin embargo, es necesario reparar en que, para Platón, la belleza es una entidad abstracta opuesta a las formas, los colores y las texturas que forman el mundo que nos rodea. Para el discípulo de Sócrates, belleza y sabiduría son sinónimos. La belleza es el resplandor del bien y la verdad. Es apenas un indicio para que el ser humano se eleve a la contemplación del mundo de las ideas y de las formas ideales perfectas, ajenas a este mundo. Por seguir creyendo en la belleza, el discípulo del cuento es un idealista platónico. Busca en la belleza de este mundo el indicio de un mundo su-

perior. Un vínculo con lo eterno. El discípulo sigue pues creyendo en la belleza como aspiración trascendente de la vida. Es decir, sigue teniendo fe en la belleza, entendida no sólo como la contemplación de lo armónico, sino como un atisbo de lo trascendente. Para el discípulo del cuento, al igual que para Piero della Francesca, Aldoux Huxley el mismo Arreola, el arte va ligado a la ética desde una perspectiva platónica de las formas ideales.[21] Para la concepción del arte que analizamos, lo bello debe ser indisociable de los valores humanos supremos. Y el mundo es un peor lugar si los hombres han dejado de aspirar a lo superior a través del arte. Para quienes conciben un mundo perfecto superior al que habitamos, hay un sustrato de zozobra moral en el hecho de que la humanidad haya dejado de creer en lo trascendente. Al morir en el alma humana la aspiración de lo bello, muere igualmente la aspiración neoplatónica de lo bueno. "En vano olvidé en San Sepolcro las herramientas de mi padre", dice el discípulo del cuento, en paralelo a lo que la humanidad parece haber olvidado luego de la Modernidad. Con la pérdida del vínculo entre la ética y arte, se disuelve una parte de la consciencia humana previa al Renacimiento. El discípulo palpa espantado su cuerpo, temeroso de disolverse en el crepúsculo. En el crepúsculo de la alta Edad Media, una nueva luz da lugar a otra forma de pensamiento que, al descreer de la divinidad, también descree de una forma de trascendencia.

El *quattrocento* italiano ha sido citado como uno de los momentos de inicio de la Modernidad. Con el Renacimiento se

21. En sus memorias, Arreola ha dicho: "[...] pienso que mi vida ha sido más la de un artista que la de un escritor, quizá por eso he sido un buen maestro, porque he permitido que todos los jóvenes y los no tan jóvenes se acercaran a mi modesto taller para compartir juntos la armonía de la belleza; y sólo fui capaz de crear una forma bella, para que una idea más bella viniera a habitarla [...]", Orso, p. 239.

propaga un paradigma que cuestiona los vínculos tradicionales como moral y ciencia, ética y política, religión y filosofía. En la aspiración hacia un mundo más racional y al estudio de la naturaleza, la Modernidad relega los valores morales tradicionales sostenidos durante la época feudal. Figuras culturales como Galileo, Maquiavelo, el mismo da Vinci, son vistos por sus sobrados méritos como héroes culturales que rompieron con los valores tradicionales y cambiaron el pensamiento de su época. La disociación que Maquiavelo hace entre ética y política funda la moderna ciencia política. La disociación que Galileo hace de la Biblia y la astronomía funda la moderna astronomía. De la misma forma, la concepción del arte, la naturaleza y la belleza de Leonardo, ayuda a fundar la estética del Renacimiento y los parámetros estéticos y epistémicos de Modernidad. "El discípulo" parece contener un alegato en favor de la idea de un mundo que todavía aspira a la trascendencia. No es necesariamente una crítica a Leonardo ni a la Gioconda, sino tal vez sólo una apelación a reconsiderar una dimensión de lo perdido por la humanidad en el cambio de una era a otra.[22]

22. Arreola mismo no ostenta una animadversión militante contra la Modernidad, el Renacimiento, Leonardo o la misma *Gioconda*. En sus memorias, recuerda una "historia que me sucedió en París y todavía no puedo creer: Una mañana fría de enero de 1946, visité el Museo del Louvre, no había una sola persona, ni en los jardines exteriores ni interiores, los salones estaban vacíos, sólo en uno se podían ver objetos en el suelo, algunos cuadros y esculturas. Un guardia fantasmal estaba tomándose un té y me dejó entrar a ese salón con la indiferencia dudosa de todo buen policía. Sin darme cuenta, llegué hasta donde estaban los objetos que llamaron mi atención (...) 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 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. Orso, p. 258.

El alegato moral en "El discípulo" tiene la fuerza del triunfo en la derrota. Juan José Arreola, católico militante y partidario del vínculo entre moral y arte, fue en su momento el discípulo humillado que pese a todo, seguía teniendo fe en la belleza.[23] Emmanuel Carballo ha opinado que la trayectoria literaria de Arreola se puede resumir así: "la ingenuidad que deviene sapiencia, la alusión que se convierte en elusión, el plano vertical que se torna plano oblicuo."[24] También como el discípulo del cuento, Arreola teme perderse en el olvido de los hombres: "¿Dónde dejé al amor?, ¿dónde el amor se olvidó de mí? Es tarde y el inverno ha tocado mi pecho con su daga de hielo. Siento su filo frío penetrando en mi pecho. Tengo miedo de caer, de mirarme en el espejo, pero a lo que más temo es al inverno de la memoria."[25] En las "Palabras liminares" que sirven como prólogo de *El último juglar*, Orso Arreola confunde un poco los personajes de "El discípulo", pero rescata un rasgo de Arreola cuando dice: "Más que un escritor, mi padre es un artista, y todo arte es difícil, por eso Juan José Arreola sigue creyendo en la belleza como su discípulo Andrea Salaino."[26]

COLOFÓN: EL SILENCIO DEL MAESTRO

No estoy, como autor de este artículo, en posición de juzgar si *Resurezzione* es el cuadro más importante en la historia de la humanidad. Pero, si usamos la misma balanza estético-

23. "La Siberia mexicana no es el destierro sino el olvido, la marginación, la exclusión y la burla." Orso, p. 386.
24. Emmanuel Carballo. *Narrativa mexicana de hoy*. 1969, p. 26.
25. Orso Arreola. *El último juglar: Memorias de Juan José Arreola*. 1998, p. 387.
26. *ibid.*, p. 14.

moral que propone Huxley, podríamos decir que "El discípulo" con su brevedad y aparente simpleza, es tal vez el mejor cuento de Arreola, en la medida en que nos expresa la más alta verdad moral de su autor. Su aspiración a la trascendencia a través de la ética. Su breve cuento contiene una diatriba en favor de lo que es sublime en su condición de ser humano (y en la nuestra). Si bien su idea del arte no estuvo en consonancia con los parámetros estéticos del tiempo que le tocó vivir, su triunfo en la derrota se deriva de haber apelado a lo superior en el alma humana. Al deseo de trascendencia inherente al humanismo. Al decir que habrá de perderse en el olvido de los hombres, paradójicamente, el discípulo del cuento halla su forma de trascendencia. En cuento de "El discípulo" Arreola arrojó al mar de la consciencia humana una botella con un mensaje sobre la trascendencia. Curiosamente, ese mensaje no está expresado llanamente, sino que fue codificado por su autor. Nos da pistas e indicios, pero no acaba de articular claramente su aserto, solo vemos la belleza de su forma. Al estilo del *sfumato* de los pintores renacentistas, su cuento nos sugiere formas hermosas sin acabar de nombrarlas, y nos toca a nosotros decidir si esas formas que creemos distinguir también son ciertas.

En junio del año 2001 creí que tendría la oportunidad de probar mi hipótesis intertextual e interpretativa sobre "El discípulo." En las VIII Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales organizada en la Ciudad de México por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Casa Lamm, a las que se suponía que acudiría Juan José Arreola, me disponía a presentar la ponencia: "Una relación intertextual entre Juan José Arreola y Leonardo da Vinci." Salaino, Gioia, Florencia y el *Diario* de Leonardo parecían dar indi-

cios suficientes para formular la hipótesis de la botella al mar con un mensaje cifrado en su interior. Nervioso y emocionado, esperaba que el maestro Arreola escuchara mi ponencia y aclarara frente al público de una vez y para siempre, si mis interpretaciones eran ciertas o erróneas. Es decir, esperaba que revelara si para escribir su breve cuento, se había inspirado en la cita de Leonardo y usado de trasfondo la discusión sobre la belleza y sobre "el mejor cuadro" del mundo. Quería que aclarara si había incluido a San Sepolcro para detonar la polémica sobre el sentido del arte luego de la Modernidad. Quería saber si la conexión con Huxley y con la obra de Piero della Francesca habían sido calculadas. Esperaba disipar esa y otras dudas, a sabiendas de que una negativa de Arreola me haría tal vez aparecer como inepto ante un público especializado. Sin embargo, el maestro Arreola no acudió ese año a las Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales. Había acudido en años previos y se esperaba que acudiera también en ese año de 2001. Un tanto desilusionado, pero dispuesto a esperar a la edición del año siguiente para preguntar directamente a Arreola sobre mis hipótesis, tuve que conformarme ese año con un público casi indiferente ante mis planteamientos. Esperaba que, en 2002, por fin mis dudas pudieran ser disipadas. Fantaseaba con decirle a Arreola que había encontrado la botella que él lanzó al mar 50 años atrás y que además creía haber descifrado el mensaje en su interior. No obstante, el 3 de diciembre de ese mismo año, para mi tristeza y para desgracia de las letras nacionales, el maestro Arreola falleció. Ya me he resignado a que no habré de obtener nunca la respuesta que buscaba.

BIBLIOGRAFÍA

Albalá, Eliana. "Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas de un mundo que se perdió como la piedras (entrevista)" *Revista Iberoamericana*. 55 (Julio-diciembre 1989): 148-149, 675-683.

Arreola, Juan José. *Confabulario*. México: Planeta, 1999.

Arreola, Orso. *El último Juglar: Memorias de Juan José Arreola*. México: Diana, 1998.

Campos, Edgar. "El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en La feria de Juan José Arreola" *Literatura Mexicana*. 21.2 (2010) : 235-261.

Carballo, Emanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño/ SEP, 1986.

—. *Narrativa mexicana de hoy*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

Castañón, Adolfo y Palafox, Nelly. *Para leer a Juan José Arreola*., México: CONACULTA, 2008.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. España: Alianza Editorial, 2001.

Huxley, Aldous. "The Best Picture." En John Pope-Hennessy and Aldous Huxley. *The Piero della Francesca Trail, with The Best Picture*. Londres: Little Bookroom, 2002.

McCurdy, Edward. *Leonardo da Vinci's Note-Books*. NY: Empire State Book Company, 1923.

Preciado Zacarías, Vicente. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. México: Universidad de Guadalajara, Ayuntamiento de Zapotlán el Grande, 2004.

—. "El último alumno de Juan José Arreola." *La Razón* 6 feb. 2016. Web 9 jun. 2016: <<http://www.razon.com.mx/spip.php?article295649>>

Witham, Larry. *Piero's Light: In Search of Pierro della Francesca: a Renaissance Painter and the Revolution in Art, Science, and Religion*. NY-Londres: Pegasus Books, 2014.

X
METÁFORA Y NARRATIVA CONFABULADAS

Iram Isaí Evangelista Ávila[1]

Metáfora y narrativa viven dentro del discurso literario de *el Último juglar*. Son figuras hermanas en su cuentística y, me atrevo a decir, dentro de la cultura del texto arreolino. El lenguaje utilizado por el escritor nos invita a pensar su obra. El uso de la narrativa y de construcciones metafóricas, son características que el maestro jalisciense acuña a su literatura. Estas figuras nos guían a lo largo del texto, se erigen dentro del campo de las letras en español. La interacción que armamos con ellas va grabando y moldeando nuestra percepción del quehacer literario hispanoamericano. Ambos conceptos son instrumentos de precisión artística que el narrador ha dispuesto para nosotros. Nuestra labor es llevar a buen fin el término de la obra. La disposi-

1. Docente-investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Autor de *Juan José Arreola, su cuento a través de la analogía* (2018), y varios artículos acerca de la obra de "El último Juglar". Imparte cátedra en el Doctorado de Educación, Artes y Humanidades (UACH), Maestría en Investigación humanística y Licenciatura en Letras Españolas. Ganador de la Beca "David Alfaro Siqueiros" en el rubro Novela (2007).

ción del texto arreolino plantea el diálogo: termina su arquitectura con base en las reflexiones del lector.

¿Cómo se nos presentan la metáfora y la narrativa confabuladas en Arreola? Son títulos, escenarios, situaciones. La metáfora, una mujer y un hombre que evoquen a la humanidad, un hormiguero que sea el reflejo de la sociedad alienada, una tierra baldía con trenes llenos de posibilidades; la narración de un rinoceronte, de un arácnido o de una carta abierta. La narración y la metáfora muestran y ocultan, nos revelan senderos, nos esconden intensiones. El objetivo claro y contundente somos nosotros (acaso su creador), nuestras relaciones (y las de él), nuestros miedos (sus miedos): el comportamiento humano como situaciones fantásticas merecen ser expuestas y comprendidas fuera de ellas, para comprenderlas dentro de nosotros (y en los adentros del creador). El plano literario como juez e inquisidor, como confesionario y redentor.

Metáfora y narrativa nos encaminan a las posibilidades del lenguaje y la representación. Son manifestaciones que nos encaminan a conocer y aprehender acontecimientos literarios para comprendernos a nosotros mismos. A continuación, se presenta la confabulación de ambas figuras dentro del cuento y cómo, a través de ellas, se nos ofrece un horizonte refigurativo e interpretativo, donde además de lo mencionado se cumpla también la encomienda legada por Juan José Arreola: "Entender mejor la razón y los propósitos de mi trabajo. Si se descubren esos propósitos, no resultaré estéril; si no, me considerarán un tipo estrafalario que borda el vacío".[2]

2. Juan José Arreola, en Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte*, Empresas editoriales, México, 1a. ed., 1965, p. 385.

MÁS ALLÁ DE LA FORMA, "LA MIGALA" COMO CENTRO DEL INFIERNO.

¿Qué manifiesta la metáfora? La metáfora es una actividad que nos involucra a descifrar. La descubrimos, refiguramos y nos compartimos con ella, nos conformamos. Al involucrarnos en su desciframiento, lo que nos interesa no es el significado de la alusión en sí, o del juicio unívoco; lo que importa es lo que recibimos, evocamos y proyectamos de la nueva construcción, por eso nos compartimos con ella, por eso la conformamos. En esta figura literaria, extrapolamos la significación referencial a una polisémica. La metáfora como una reconstrucción de un significado, el cual nos da pie a crear otro lenguaje, uno imaginativo e interpretativo. Dentro del juego del lenguaje y las imágenes evocadas en esta actividad, el significado semántico se arma junto con el plano sensorial que nosotros dispongamos para nuestra interpretación del mensaje dado. La metáfora es una exploración, es un viaje a través del reconocimiento, del reencuentro y del descubrimiento de nuevos campos de comprensión.

La metáfora la propondremos como dueña de dos movimientos: uno centrífugo y el otro centrípeto. Por un lado, la metáfora (como lectura), huye de su centro (la idea originó el texto) hacia el plano equívoco, esta fuerza de huida del sentido genera confusión y abandono. Confusión dentro del diálogo o reflexión, se queda en la neblina y desorienta; su propuesta es incomprensible para el lector el cual no logra recibir el mensaje, la intención del texto. Abandono, porque la metáfora es una compañera que nos ayuda a formar el texto en plenitud; si huye, nos desampara en las innumerables posibilidades del lenguaje y la interpretación. Para que la

fuerza centrífuga no sea expulsada hacia un horizonte indefinido, se necesita una fuerza centrípeta que nos posicione en un plano donde logremos situarnos y encaminarnos con el movimiento metafórico. Lo centrípeto nos da apoyo y viaja junto con cierta referencia de la idea original, nos proporciona elementos necesarios para que construyamos una relación de significados con la metáfora. Lo centrípeto nos da sentido, un sendero. El equilibrio de ambas fuerzas nos otorga la posibilidad interpretativa para que se cumpla la razón de la metáfora, aunque, por razones de nacimiento y construcción, tienda a lo centrífugo, lo centrípeto nos auxilia contra las probabilidades de extravío. Además, el anclaje donde nos apoyamos produce empatía hacia el otro (el mundo del escritor), hacia el que nos libera a través de su convivencia, de sus afecciones y discernimientos.

La metáfora se crea porque a través de nuestro lenguaje referencial no alcanzamos a abarcar la magnitud de lo que vivimos y sentimos, nos ayuda a comprendernos. Creo que ese es su mayor fundamento: el poder de proyectarnos a lo que vive dentro y fuera de nosotros, de identificarnos y comprendernos, elaborando una arquitectura con un nuevo sentido:

> Partamos de que el sentido de un enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; para una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Pero esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez un desmoronamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia del discurso poético se juega en este punto: tiende a obtener la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se hace manifiesta por una interpretación literal imposible. Pero ésta es sólo la primera fase o, más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, por la acción de la impertinencia semántica, es sólo el reverso de una innovación de sentido desde el punto de vista de todo el enunciado, obtenida por la "distorsión" del sentido literal de las palabras. Precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva.[3]

¿Cómo el cuento de "La migala" puede ser una metáfora del infierno? Si tomamos estas dos fuerzas dinámicas (centrípeta y centrífuga) como eje de interpretación, podremos sustentar esta analogía entre el texto y las imágenes. Encontremos nuestro anclaje. La revisión de este lugar la haremos de acuerdo con la tradición católica que Juan José Arreola profesaba, pero también abordaremos el término de acuerdo a la historia, la literatura y a ciertos referentes dentro de la filosofía; estas disciplinas, serán nuestra fuerza centrípeta.

¿Cómo se podría describir infierno? En la Biblia, Job menciona:

> Antes que me vaya, para no volver más,
> A la región de tinieblas y de sombra,
> Tierra de obscuridad y desorden,
> Donde la misma claridad se parece a la noche obscura.[4]
> Mas, ¿qué espero?, pues entre los muertos
> Está mi casa.
> En las tinieblas he tendido mi cama,
> Al sepulcro le dije: "Tú eres mi padre"

3. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, Trad. Agustín Neira. Editorial Trotta, Madrid, 2001, pp. 303-04.
4. *Job*, 12:21-22.

Y a los gusanos: "Son mi madre y mis hermanos"
¿Dónde está mi esperanza?
¿Quién divisará para mí la felicidad?
¿Acaso bajará conmigo al infierno
Y nos hundiremos juntos en el polvo?[5]

Este infierno provoca la desesperación y el abandono, la fragilidad y la desolación. Un lugar donde no hay reposo ni tranquilidad. Hay que recordar que, en este plano, la templanza de Job se ha quebrado dado los aconteceres que Satán ha infligido con la anuencia de Dios. A estos padecimientos, la carta de los Tesalonicences añade otra descripción: "Serán condenados a la perdición eterna lejos del rostro del Señor y de su poderosa gloria" (2:19). Pena y espanto, inundan este lugar en que se reniega de cualquier compasión. Georges Minois, añade además que el infierno consiste en: "Una situación de sufrimiento que un ser tiene que soportar como consecuencia de un mal moral del que se ha hecho culpable".[6] "La migala" dispone el sufrimiento y el castigo que abaten al personaje del cuento, existen paralelismos entre los padecimientos del protagonista y lo que Job, la carta a los Tesalonicences y Minois ejemplifican. Estas referencias comienzan a describir la trama de la narración y el camino que su actante transita.

El inicio del cuento se presenta *In extrema res*, y nos da pautas para desarrollar el calvario del personaje principal. En el primer párrafo leemos: "... mi capacidad de horror no

5. *ibidem.*, 18: 13-16. Arreola, devoto creyente, menciona que uno de sus personajes favoritos es Job. Incluso lo traduce, véase *Inventario*.

6. Georges Minois, *Historia de los infiernos*, Trad. Godofredo González. Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 18.

disminuye".[7] El protagonista (sin nombre propio) se encuentra atrapado dentro de un sufrimiento incontrolable debido a la pérdida de su pareja sentimental, Beatriz. Al no poder manejar esta situación, el protagonista decide cometer suicidio por medio de la picadura del octópodo. El propio personaje alude a que desea escapar del infierno de los hombres y combatir el personal. No obstante, su temeridad, este infierno no puede terminarse y su suplicio continúa, "inútilmente se perfecciona" en voz del protagonista, este delirio él lo edificó, se encuentra día a día dentro de una calamidad. ¿Por qué el abandono de Beatriz mueve a su amante a tal destino? Su otro lo complementa, le da forma, al omitir su presencia éste se desdibuja, pierde su carácter y sus modos de reconocerse. Este individuo colapsa ante la situación de alejamiento de Beatriz, a este punto vive una codependencia agresiva que no puede manejar:

> La desaparición repentina del objeto lo saca del campo de la mirada e introduce una fase de ausencia que el sujeto perceptor no domina; se perfila una amenaza: ¿y si no apareciese el objeto, el animal, la persona? Puede simbolizar todas las pérdidas, incluida la de las personas que no volverán: personas desaparecidas por huida o fuga, personas difuntas. Sobre cualquier desaparición se cierne la sombra de la muerte. Las simples idas y venidas de los seres animados nos ahorran, con diversos matices, esas torturas de la angustia del no-retorno, del desaparecer definitivo.[8]

7. Juan José Arreola, "La migala", en *Confabulario definitivo*, Ed. Cathedra, Madrid, 5ª. Ed, 2006, p. 75.

8. Paul Ricœur, *Caminos del reconocimiento*, Trad. Agustín Neira. Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 74.

Beatriz no vuelve. El peor de los aconteceres ocurre al protagonista y no puede controlarse, ansia y angustia se apoderan de él y lo envuelven en desamparo "Una fase de ausencia que el sujeto perceptor no domina", su esperanza y estabilidad desaparecen junto con Beatriz. El individuo se somete a la desolación, el miedo a estar solo lo trastorna, necesita poner fin a su existencia: "Sobre cualquier desaparición se cierne la sombra de la muerte". En consecuencia, vuelve a la feria por la migala, necesita materializar de alguna manera al objeto amado, al mismo tiempo que necesita darle figura a su horror, esta adquisición sostiene un fundamento: el retorno del ser animado, el cual, lo liberará del tormento de la vida vacía, pero su acción no trae sosiego: "Entonces comprendí que tenía en las manos. De una vez por todas, la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar... Dentro de aquella caja iba el infierno personal, que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres".[9] El personaje principal construye su propio infierno y se castiga a voluntad.

Su demonio (la migala) alguna vez ángel (Beatriz), y su infierno (su apartamento, su círculo de tormento), resultan la dosis de castigo perfecto. Por medio de su demonio y de la fatalidad que implica vivir en el infierno, este "Dante" constantemente se penaliza y se sentencia al tormento:

> ¿En qué estado se hallan los condenados? Se ven desgarrados interiormente por pasiones contradictorias. Fijaos eternamente en su actitud de pecado, de rechazo de Dios, descubren a la vez su error catastrófico y se sienten desesperados por no poder cambiar nada. Detestan su castigo, pero continúan queriendo la causa, el pecado; pero a la vez detestan ese pecado que para ellos tiene como consecuencia el castigo.[10]

9. Arreola, *op. cit.*, p. 75.

La desesperación es otro síntoma que nos habla de la tortura del personaje, esta situación de desconsuelo se encuentra en Mateo (8:12) y recuerda mucho al "rechinar de dientes" que, en Lucas (13:28), viven los que son excluidos de la salvación. A propósito de lo anterior, Gabriel Marcel menciona lo siguiente:

> Para la persona en desesperación, el tiempo deja de fluir. Incluso podríamos decir —pero este señalamiento podría ir muy lejos, y solo puedo formularlo seguido de un signo de interrogación—; incluso podríamos decir que el tiempo cerrado de desesperación es como una eternidad contraria, una eternidad que se desdobla sobre sí misma, la eternidad del infierno. La desesperación es el infierno. Y me parece que podríamos añadir que es soledad. Nada, por otra parte, sería más importante que resaltar la conexión extraña que existe entre el tiempo cerrado y la ruptura de toda comunicación viva con el otro. Para acercarse al tiempo inmovilizado es al mismo tiempo perder esas comunicaciones con nuestro semejante, que es lo más preciado en la vida, la vida misma.[11]

10. Minois, *op. cit.*, p. 246.

11. Marcel, "The structure of hope", En: *Communio: international Catholic Review* 23 (Otoño 1996); p. 607. Original en francés, traducido del inglés. *For the person in despair, time ceases to flow. We might even say—but this remark would lead much too far, and I can only formulate it in passing and follow it with a question mark—we might even say that the closed time of despair is like a counter-eternity, an eternity folded back upon itself—the eternity of hell. Despair is hell. And it seems to me we could add that it is solitude. Nothing, moreover, would be more important than to bring out the very rarely noticed connection that exists between closed time and the breaking of all living communication with the other. To be closed up within immobilized time is by the same token to lose those lively*

La desesperación, soledad, la incomunicación con el otro, en conjunto detienen el tiempo o lo hacen eterno, viviendo por siempre en desolación: el infierno es abandono y silencio.

Dentro de este infierno que vive el protagonista, la violencia cotidiana puede equipararse con el séptimo círculo descrito por Dante en la *Comedia*. En la obra del florentino nos encontramos con un territorio donde los violentos moran y son castigados según el acto que hayan cometido. El custodio es un minotauro, humano y bestia, figura que por su naturaleza híbrida es violenta.[12] Este personaje mitológico guarda tres tipos de sentenciados. Dice Virgilio:

> Los violentos llenan todo el círculo primero; mas como puede hacerse violencia a tres personas, está dispuesto y repartido en tres recintos. Puede hacerse violencia a Dios, a sí mismo y al prójimo, y esto en los cuerpos o en las cosas, como te mostraré con claras razones. Dáñase al prójimo con la muerte y con heridas dolorosas. Puede el hombre volver su violenta mano contra sí, es justo que el segundo recinto, muestren su arrepentimiento cuantos se privan a sí propios de vuestro mundo. Puede hacerse violencia a Dios negándole con el corazón y blasfemando de él, y despreciando a la naturaleza y sus bondades".[13]

communications with our neighbor which are what is most precious in life, which are life itself. (La traducción es mía).

12. "La monstruosidad de la figura radica en haber recibido de herencia paterna la cabeza de toro que anula lo mejor y más característico de la condición humana, e incrementa su 'bestialidad', dejándolo a merced de la irracionalidad de una testa animal, que además va armada de su cornamenta". Fátima Díez Platas, "El minotauro: ¿una imagen al pie de la letra? Revista Quintana, no. 4.

13. Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Prólogo de Jorge Luis Borges, Editorial Océano, Barcelona, pp. 87-88.

Estos tres actos: violencia al prójimo, contra Dios y suicidio; causan analogía dentro de "La migala". Existe una violencia implícita dentro de la historia del personaje análoga con el séptimo círculo del infierno y sus tres recintos enunciados: La violencia al prójimo, dada por el choque y el desprendimiento de Beatriz. Aquí, el rencor y la sustitución de la mujer por la atrocidad de un arácnido y su funesta presencia. La violencia contra sí mismo, el amante contra su vida al adquirir un arácnido que le puede ocasionar la muerte. Contra Dios, el protagonista niega y blasfema del regalo de la vida y del espíritu. En la *Comedia* de Dante se encuentra el séptimo círculo donde yacen y penan este tipo de almas. Sufrimiento y abandono, el relato arreolino nos guía en su trama por una estadía en su propia visión infernal y con su propio Dante.

¿No es otro tormento el de la mujer inalcanzable? ¿Dónde está Beatriz? Ella es el fantasma que habita dentro de la narración, nunca aparece un diálogo o alguna participación directa; tampoco emite alguna opinión cuando se presupone que también ella "ve" a la araña (¿o a su reflejo?). El último párrafo sugiere cierta luz: "Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible".[14] Puede presumirse que la mujer no sea sino la figuración del ideal del protagonista, que es una emanación del deseo de encontrar a la mujer virtuosa, que Beatriz exista como lucubración del amante, un fantasma merodeando impasible en la casona de sus pensamientos. Es posible que el complemento femenino sea una trampa de la mente que el propio perso-

14. Arreola, *op. cit.*, p. 76.

naje masculino haya creado para salir del "descomunal infierno de los hombres".[15]

Sirva lo anterior descrito para elaborar la siguiente interpretación del cuento. Consciente de la posibilidad de caer en un equivocismo, trataré de orientar el ejercicio y acompañarlo hacia la analogía. Después de analizar el cuento en varias lecturas, creo que el personaje masculino de "La migala", debido al sufrimiento que padece, se hunde en los síntomas de la catatonia. Max Fink y Michael Taylor mencionan lo siguiente sobre el término psiquiátrico:

> La catatonia es un conjunto de características motrices que aparecen en muchas enfermedades psiquiátricas reconocidas. Los signos típicos son mudez, postura rígida, mirada fija, movimientos estereotípicos y estupor. la catatonia fue inicialmente descrita durante la primera mitad del siglo XIX, pero su nombre y las ideas que tenemos respecto a ella, se atribuyen al psicopatólogo de origen alemán Karl Ludwig Kahlbaum. en clasificaciones de enfermedades psiquiátricas (tales como la del manual estadístico de diagnosis de la asociación estadounidense de psiquiatría), la catatonia es tradicionalmente relacionada con la esquizofrenia.[16] La traducción es mía).

15. *ibidem.*, *p.* 75.

16. Max Fink y Michael Taylor, *Catatonia: A clinician's guide to diagnosis and treatment*, X. Original en inglés: *Catatonia is a cluster of motor features that appears in many recognized psychiatric illness. The classic signs are mutism, a rigid posture, fixed staring, stereotypic movements, and stupor. Catatonia was initially described in the first half of the 19th Century, but its name and our ideas about it are credited to the German psychopathologist Karl Ludwing Kahlbaum. In psychiatric disease classifications (such as the American Psychiatric Association's Diagnostic Statistical Manual and the World Health Organization's International Classification of Diseases), catatonia is traditionally linked to schizophrenia.*

Como lo mencionan los autores, los grandes males nunca vienen solos. En nuestro caso, catatonia y esquizofrenia pueden aparecer en el transcurso del relato del "Dante" moderno debido a ciertos rasgos que menciona él mismo: "muchas veces despierto con el cuerpo helado, tenso, inmóvil".[17] De esta manera, la catatonia puede manifestarse en el mismo personaje. El médico psiquiatra Vicente Pardo en su artículo "Trastornos cognitivos en la esquizofrenia", describe rasgos importantes de esta enfermedad donde se encuentra lo siguiente:

> Las experiencias delirantes se generarían a partir de alteraciones en los procesos sensorio-perceptivos. Los delirios serían intentos de la mente de poner orden ante observaciones que resultan confusas o ambiguas. Las alucinaciones se darían a partir de una pérdida de la inhibición cortical sobre la musculatura de la fonación con consecuente subvocalización de la que el paciente no se daría cuenta.[18]

Con lo anterior, podemos decir que Beatriz es una elucubración, una imagen compleja, creada por el protagonista para explicar el posible abandono o inexistencia de la mujer. El protagonista, según se hace evidente a través de sus delirios, necesita poner en orden esta situación que padece, pues su visión androcéntrica (por tanto, egoísta) no comprende este estadio de soledad. No se da cuenta de que Beatriz siempre fue una fantasma que habitaba dentro de él y que sólo él podía ver, sentir y escuchar, sino hasta el final

17. Arreola, *op. cit.*, *p.* 75.

18. Vicente Pardo, "Trastornos cognitivos en la esquizofrenia I. Estudios cognitivos en pacientes esquizofrénicos: puesta al día". *Revista de psiquiatría del Uruguay*. Julio de 2005". p. 77.

del relato. Esta probabilidad resurge debido a que, como anteriormente se mencionó, no existen diálogos del personaje femenino dentro del texto sino "su compañía imposible".[19] Beatriz se aparece como fantasma, deambula dentro y fuera del personaje principal. Lejos de llevarlo por senderos hacia lo celestial, esta imagen se presenta más como castigadora que redentora y lo hunde penitente en su infernal castigo: "mi alma inútilmente se apresta y se perfecciona".[20]

Al añadir a lo anterior el drama de la relación hombre-mujer, que es de vital importancia en la obra arreolina, aparece en la entrevista con Carballo, lo siguiente con respecto a la imposibilidad del amor: "En mi caso no se debe a la presencia de una sola mujer, sino a una especie de resentimiento al no encontrar el amor absoluto, el amor que se distribuye como algo que pinta la vida de un color luminoso, profundo y auténtico. Ese resentimiento me lleva a una especie de negación de la posibilidad amorosa".[21] Por ello, podemos colocar a Beatriz como ese amor ideal que busca el personaje y que no alcanza a cristalizarse pues en realidad no existe. La sentencia del autor es funesta, utiliza al personaje masculino como un condenado a un infierno creado por la desolación y por la evanescencia del amor. Esta disposición mimética entre lo expuesto por el autor y la trama, también la revisa Jorge Luis Borges hacia la propia *Comedia*:[22]

19. Arreola, *op.cit.*, p. 76.
20. *ibid.*
21. Carballo, *op. cit.*, p. 377.
22. Mimesis como recreación de las acciones humanas, véase Paul Ricœur *Tiempo y narración*.

> Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños. En la adversidad soñamos una ventura y la íntima conciencia de la imposibilidad de lo que soñamos basta para corromper nuestro sueño, manchándolo de tristes estorbos. Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó como pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz la espejaban. Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla. Infinitamente existió Beatriz para Dante; Dante, muy poco, tal vez nada para Beatriz; todos nosotros propendemos, por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia, inolvidable para Dante.[23]

Todo esto viene a adosar la disposición del cuento "La migala", como una reconstrucción de la idea del infierno. Las bases referidas a la visión del infierno citadas en este análisis, la distribución metafórica y narrativa del texto, nos dan tanto lo centrípeto y centrífugo de nuestro señalamiento original. El castigo y el sufrimiento hacen de este relato un infierno humano y metafísico, donde su habitante yace en tormento constante para el cual no existe descanso:

> Aquí arranca la doctrina según la cual los condenados han de sufrir, además del tormento, la burla y la afrenta; la doctrina que presenta el infierno como una monstruosa combinación de males a la vez totalmente insoportables y eternamente soportados. Si se dice que el infierno no tiene fin, es porque su

23. Jorge Luis Borges, "Prólogo" en: *Divina Comedia*, *op. cit.*, pp. 27-28.

fuego se alimenta a sí mismo, de manera muy parecida a como lo hacen la malicia y el rencor.[24]

¿Es posible que "La migala" sea también un círculo irónico donde el autor juegue a atormentar a quien busca el amor como complemento? Quienes conozcan la vida y obra de Juan José Arreola, podrían estar de acuerdo con que el cuento puede ser una especie de juego del autor, donde se vean reflejados su malicia y su pensamiento con respecto a este sentimiento.

Para terminar este recorrido y en una muestra de la arquitectura arreolina, el cuento se desarrolla a través de nueve párrafos, elaborando un guiño a manera de los nueve círculos del infierno expuestos en la *Comedia* de Dante Alighieri.

24. Terry Eagleton, *Sobre el mal*, Trad. Albino Santos Mosquera, Ediciones Península, Barcelona, 2010, p. 115.

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, Dante, 2003, *La Divina Comedia*, Editorial Océano, Barcelona, Prólogo de Jorge Luis Borges.

Arreola, Juan José, 2006, "La migala", En *Confabulario definitivo*, Cátedra, Madrid, 5a. ed., pp. 75-76.

Biblia latinoamericana, La, 1972, Fuenlabrada, España.

Carballo, Emmanuel, 1965, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte*. Empresas editoriales, México.

Díez Platas, Fátima, "El minotauro: ¿una imagen al pie de la letra?, en línea, fecha de consulta 16/11/16 Revista Quintana, no.4 (2005). ISSN 1579-7414, pp. 141-152. p.146). http://www.redalyc.org/html/653/65323990009/

Eagleton, Terry, 2010, *Sobre el mal*, Trad. Albino Santos Mosquera, Ediciones Península, Barcelona

Fink, Max, y Micahel Taylor. Catatonia: A clinician's guide to diagnosis and treatment. En línea. Fecha de consulta: 05/05/2014. http://books.google.com.mx/books?hl=en&lr=&id=Zkp10N5Hu40C&oi=fnd&pg=PR8&dq=max+fink+michael+taylor+catatonia&ots=_SuaZN1TnD&sig=6NZzKauSbQomjolhFFlEyqxUl48#v=onepage&q=max%20fink%20michael%20taylor%20catatonia&f=false

Marcel, Gabriel. "The structure of hope", En: *Communio: international Catholic Review* 23 (Otoño 1996); 604-611.

Minois, Georges, 2005, *Historia de los infiernos*, Trad. Godofredo Gonzalez. Paidós, Barcelona.

Pardo, Vicente. "Trastornos cognitivos en la esquizofrenia, I. Estudios cognitivos en pacientes esquizofrénicos: puesta al día". *Revista de psiquiatría del Uruguay*. Julio de 2005: 71-83. En línea. Fecha consulta: 11/02/2014. http://www.mednet.org.uy/ffispu/revista/jun2005/04_edm_02.pdf

Paul Ricœur, 2005, *Caminos del reconocimiento*, Trad. Agustín Neira. Editorial Trotta, Madrid.

—. 2001, *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. Editorial Trotta, Madrid.

«Ensayar al confabulador: acercamientos
a la obra de Juan José Arreola
de Iram Isaí Evangelista Ávila y Roberto Ransom Carty
(coordinadores) se terminó de imprimir
el 14 de septiembre del año 2018 en los talleres
de El Errante Editor S.A de C.V. Privada Emiliano
Zapata núm. 5947, Col. San Baltazar Campeche,
Puebla, Puebla, cp. 72550.
El tiraje fue de 1000 ejemplares.