

A
RREO
LA

CARLOMAGNO SOL TLACHI

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

JUAN JOSÉ ARREOLA:
EL "PARAÍSO" TERRENAL EN TIEMPOS
DE JUAN JOSÉ ARREOLA

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

Carlomagno Sol

JUAN JOSÉ ARREOLA:
EL "PARAÍSO" TERRENAL
EN TIEMPOS DE JUAN JOSÉ
ARREOLA

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Juan José Arreola. El "paraíso" terrenal en tiempos de Juan José Arreola
Primera edición, 2016

D.R. © *Del texto:*
Carlomagno Sol

D.R. © *De la presente edición:*
Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana 5
Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Lascuráin de Retana 5, 4º piso, Centro
C.P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Dirección de Extensión Cultural
Mesón de San Antonio, Alonso 12, Centro,
C.P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441-778-4
SBN obra completa: 978-607-441-767-8
Editado en México - *Edited in Mexico*

Este volumen surge gracias a la generosidad de la Dirección de Extensión Cultural y de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

Coordinadora de la Colección: Asunción Rangel López
Cuidado de la edición: Ernesto Sánchez Pineda

Índice

<i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i>	9
<i>Advertencia</i>	13
<i>Liminares</i>	15
I. Modernidad y vanguardia en la obra de J. J. Arreola	21
Preliminares	24
La obra	28
Recursos literarios	34
II. El Paraíso terrenal	53
Literatura y vida	54
Milton y Arreola	62
“Tercera llamada, ¡tercera! O empezamos sin usted!”	82
Conclusiones	125
Referencias	141
Acerca del autor	149

Pequeña Galería del Escritor
Hispanoamericano

EN 2012, UN GRUPO DE ACADÉMICOS Y AMIGOS, se reunieron en torno a un objetivo común: publicar una serie de cuadernillos que tuvieran como principal propósito lo que resumen las líneas escritas por Alberto Manguel que han abierto esta colección: “Leer no es poseer un texto, y (como bien sabían los antiguos bibliotecarios de Alejandría) la acumulación de saberes no equivale a conocimiento. Conforme aumenta nuestra capacidad de atesorar experiencias, aumenta nuestra necesidad de hallar formas más penetrantes y profundas de leer las historias codificadas. Para ello necesitamos prescindir de las tan cacareadas virtudes de lo rápido y lo fácil y recuperar el valor positivo de ciertas cualidades casi perdidas: la profundidad

de la reflexión, la lentitud del avance, la dificultad de la empresa”.

Luego de cuatro años de arduo trabajo, lo escrito por quien fue amanuense de Jorge Luis Borges en su maravilloso libro *La ciudad de las palabras* (Almadía, 2010), sigue siendo un emblema para la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano: la profundidad, la lentitud y la dificultad, eran y continúan siendo algunas de las cualidades a las que aspira esta colección.

Los objetivos trazados en 2012, acercar, dar a conocer y fomentar la lectura de escritores hispanoamericanos fundamentales del siglo XX y del XIX, en suma, invitar a la lectura de sus obras, fueron cumplidos. Los volúmenes *Pacheco, Piñera, Carpentier, García Márquez, Revueltas, J. R. Jiménez, Mistral, Cortázar, Huidobro* y *Huerta* –con las respectivas reimpressiones de los cinco primeros– dan cuenta de la decisiva tarea de vincular a la academia universitaria con la sociedad.

Este año, la colección presenta a uno de los imprescindibles de las letras mexicanas: *Arreola*, escrito por Carlomagno Sol Tlachi. La onceava entrega de la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano no podría estar completa sin un ensayo dedicado al autor de *La feria* por la pluma de Carlomagno Sol, un

ferviente lector de la obra de Arreola y un enamorado de las letras mexicanas.

Con la promesa de mantener y afianzar la tarea que se ha impuesto la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, dejo al lector las palabras que han formado parte de las páginas preliminares de estos libritos, no sin antes permitirme referir unas líneas que Roberto Ferrero —autor de la octava entrega dedicada a Julio Cortázar, adscrito al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires—, me envió hace unos meses a propósito de la palabra *libritos*:

“Hace muchos años, en 1992, le mando mi libro sobre Derrida al propio Derrida, que lo recibe en mano, poco después me manda una carta muy elogiosa, que yo incorporo en la segunda edición. En 1995, viene a Buenos Aires y nos encontramos, para mi sorpresa cuando lo saludo y me presento, me recuerda inmediatamente; entonces le digo: *bueno doctor, cómo no se va a acordar de mí si yo soy el único que por estas pampas ha escrito un librito sobre su obra*. Derrida, entonces, me echa un abrazo muy cálido y me dice, palabras más, palabras menos: *si usted llama librito a lo que escribió sobre mí quiere decir que le tiene cariño y eso vale más que nada*”.

De ahí, en efecto, que les llamemos *libritos* a los que componen la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano.

Aquí las palabras prometidas que han cerrado las preliminares de estos *libritos*:

El título de la colección proviene o está inspirado –en el sentido etimológico de la palabra *inspiración*, compuesta del verbo latino *spirare*: respirar– en el ensayo de Walter Benjamín “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la misma palabra *inspiración* lo indica en su acepción etimológica, a lo que se refiere a la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.

ASUNCIÓN RANGEL
COORDINADORA DE LA COLECCIÓN

Advertencia

CUANDO ASUNCIÓN RANGEL, COORDINADORA de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, como mariscal de campo, me leyó la cartilla de los criterios de edición, me hizo ver claramente que una de las reglas era la economía al máximo de las notas a pie. Intenté hacerlo, pero tratándose del portento que fue Juan José Arreola, fue inevitable. Así que, como ya se sabe, las notas son apostillas, apéndices, notas marginales que se pueden leer o dejar de leer. Me arrimo a la sombra protectora y generosa, por tolerante, de ti, dadivoso(a) y comprensivo(a) lector(a), por si, en algún momento determinado, juzgas que en la primera parte de este librito —que no lo creo— abusé en extensión o exceso de las notas a pie.

En mi vida he conocido a mujeres de gran fuerza. No podría vivir sin una mujer a mi lado. Sólo soy una parte de un ser bicéfalo y bisexual, que es el auténtico organismo biológico y pensante.

ITALO CALVINO

Liminares

EN LOS PASILLOS DE LA ESCUELA, EN ALGUNA ocasión, escuché a alguien, que estaba con un grupo de maestros, decir: “¿A quién puede interesarle actualmente estudiar a Juan José Arreola?”

Como si la literatura fuese objeto de snobismo (*sine nobilitate*), de exagerada admiración por lo que está de moda. Como si el mito pudiera anularse en el ser humano. Explico esto último: el chamuco, el pituche, el malo, la serpiente, etcétera, pervive en la conciencia humana. Disfrazados de una u otra forma, los mitos son la conciencia viviente que le permite al hombre convivir con todo aquello que no cabe en la canasta de lo que es medido y pesado, es decir, en la objetividad, en la razón.

Semejante a un principio primario, la conciencia de la adversidad y de los vaivenes de la

rueda de la fortuna constituye parte del pensamiento occidental y no queda de otra más que cargar con esa conciencia. Dejemos atrás toda la parafernalia cristiana del pecado y del infierno; el sedimento inevitable es que siempre hay algo por lo cual las cosas no salen bien, ya sea porque nos levantamos con el pie izquierdo, ya sea porque nos tienen ojeriza, ya sea porque el viernes o el martes cayeron en día trece. A algo tenemos que cargarle la culpa de que nuestras expectativas no se cumplan, que nuestros prejuicios no sean lo suficientemente anticipatorios de lo que debe ser, o no nos salga a gusto el modo en que se presentan los hechos. El devenir no tiene la culpa de nuestra incapacidad por conciliar sentido común, racionalidad, azar, objetividad, intuición, lógica, con nuestra práctica cotidiana. Lo que deseo apuntar aquí, en el universo de apreciaciones de la vida, es que dentro de los chivos expiatorios de esta maldición, castigo o incomprensión, está la ausencia de la armonía o desencuentro entre el hombre y la mujer como pareja. Lilith ha regresado y le ha ganado el lugar a Eva; desde la cuna de la civilización, Ahriman le ha usurpado el puesto a Ahura Mazda.

En el principio de la cultura judeocristiana, desde que el monstruo de siete cabezas

convertido en serpiente le endulzara el oído a Eva para que incurriera en la desobediencia de ofrecer a Adán el fruto prohibido, se perpetúa la maldición que arrastra la raza humana y ha llegado hasta el siglo XX a la obra de Arreola. Como una de las posibles piezas del rompecabezas compuesto por el mal que imposibilita la vida armónica de la pareja, la obra de Juan José Arreola presenta una línea que persiste a lo largo de su producción literaria. Este tema, que hasta ahora no ha señalado la crítica, es el propósito del presente trabajo, el cual está estructurado en dos partes. La primera, meramente introductoria, consiste en hacer patente la importancia de la figura de Juan José Arreola para las letras mexicanas de la primera mitad del siglo XX; al mismo tiempo, quiere hacer notar que los recursos, de los que incluso hablan los estudiosos mexicanos de la posmodernidad literaria, ya estaban presentes en su obra: la ironía, la hipérbole, el sarcasmo, la sátira, el intertexto, la minificción, el relato súbito, hasta lo que podría ser considerado como la hibridación de algunos modelos de “géneros literarios”, entre otros. Estos recursos desfilan a través de la producción literaria de Arreola y van aunados al significado de una variedad de factores que se interponen en el cumplimiento

del que constituye el objetivo central de este trabajo y que está considerado como la segunda parte: la imposibilidad de la ejecución de los designios divinos en el proyecto de realización para la pareja original, a tal grado que no podrá alcanzar la plenitud y la armonía, expuestos en la “Farsa de circo en un acto”: “Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted”. Dicho de otro modo: en la obra de Arreola, he podido ver que la desmitificación de la asignación recargada del andrógino platónico reconstituido en la Biblia se trata de un motivo recurrente. Presento esto como uno de los ejes centrales del universo temático en la obra del autor de *Confabulario*, lo cual es el motivo para la exposición del mito de la pareja original y el Paraíso perdido: la visión decepcionada de la pareja edénica, columna que vertebra la obra del autor aquí estudiado.

I. Modernidad y vanguardia en la obra de Juan José Arreola

LA FIGURA DE ARREOLA¹ SURGE EN UN PERIODO de renovación de la cultura mexicana. En el ámbito de la plástica se cuestiona la actitud revolucionaria al establecer diferencias entre una temática de la revolución y una actitud creativa revolucionaria, es decir, de vanguardia.

En el plano de la pintura, Monsiváis precisa eficazmente el momento:

Amengua el control tiránico del muralismo, ya concentrado en la propaganda oficial en escuelas y palacios de gobierno. Revaluaciones significativas: las obras (de finura excepcional)

¹ Juan José Arreola nació en Zapotlán el Grande, estado de Jalisco, el 21 de septiembre de 1918 y murió el 3 de diciembre de 2001, en Guadalajara.

de Gunter Gerzo y Leonora Carrington. El “impulso universalista” de nuevas promociones de artistas se sacraliza a sí mismo al criticar el sectarismo de Siqueiros y el seudorrevolucionarismo de los epígonos del muralismo [...]. En 1966, en ocasión de un escándalo por el premio Esso de pintura se da la última (y póstuma) batalla entre figurativos y abstractos (Monsiváis, 1994: 1490).

En el ámbito de las letras ha quedado muy atrás el desprestigio que la vieja guardia señalaba a las nuevas generaciones. No olvidemos la contribución tan decisiva que tuvieron Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia para el cambio del curso de la cultura mexicana. Cuando Villaurrutia analiza a los poetas de periodos inmediatos anteriores, Díaz Mirón, Othón, González Martínez, Tablada, Rebolledo y López Velarde, destaca a este último como un poeta determinante para la nueva perspectiva con que se debe ver la poesía mexicana y, por ende, el arte.

Lo que se pretendía extender, por parte de las generaciones anteriores, era el folklore de lo mexicano y en lo “que los admiradores de López Velarde querían hacer residir toda la importancia del poeta, sin pensar que en vez de favorecerlo contribuían a hacer de él un

poeta de lo mexicano pintoresco, provinciano y epidémico, en vez de exhibirlo como el poeta complejo y profundo que es en realidad” (Villaurrutia, 1940: 42).

Por su parte, Cuesta, al ubicar su presente, se refiere a sus contemporáneos como una generación que frisaba alrededor de los treinta años, pero que no era la edad lo más importante sino que coincidían en tener conciencia de ser una generación antecedita por otras generaciones a las que caracterizaba esencialmente la total ausencia de crítica. De la nueva generación, dice Cuesta: “Casi todos, si no puede decirse que son críticos, han adoptado una actitud crítica. Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado un destino en esta crisis: una crisis crítica” (1994: 171). El antecedente inmediato de Arreola, si no es que su entorno literario, son los Contemporáneos. Su mirada está más bien puesta en dos aspectos: en la estética del lenguaje y en la vida misma; dos caras de una misma moneda: un arte poética que se apoya en el trabajo esmerado del lenguaje.

A) PRELIMINARES

En la historiografía de la literatura mexicana, posterior al periodo de la novela de la revolución, hay un cambio que da origen a la toma de conciencia respecto del rumbo destinado para ella. Arreola es una figura clave, a partir de la década de los cincuentas, en el proceso de un nuevo fortalecimiento de las manifestaciones literarias.

La labor que ejerce se desarrolla en el terreno del fomento a la literatura en todas sus dimensiones: creación, promoción y coordinación de talleres literarios, así actividades como la de editor de publicaciones periódicas y libros.² En él se cumple la labor completa, no sólo del proceso del editor,³ sino sobre todo ello el de la creación; lo cual, como veremos más adelante, respecto de la experiencia ob-

² Para tener una idea del contacto y magisterio que recibió la literatura mexicana de Arreola, véase el Libro Tercero de *El último juglar; memorias de Juan José Arreola* (1998).

³ Como se sabe, serán editores aquellos individuos o grupos de personas que están involucradas con todo el proceso de edición de un libro o publicación periódica; desde el que recibe el texto, el que lo distribuye, el que dictamina, el que lo marca para su corrección, el que lo forma, etcétera, hasta el que da la orden de "Imprímase".

tenida en el trabajo editorial y a pesar de su falsa modestia, lo convierte en un esteta del lenguaje.

Se recoge como enseñanza que trasciende la tarea del editor la de compartir la experiencia en lo que respecta al conocimiento y el goce literarios (Poot Herrera, 1992: 15). La trayectoria de la labor de Arreola, iniciada en los cincuentas, adquiere consolidación en la próxima década cuando publica *Confabulario* en la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, lo cual dice mucho, pues dicha colección estaba destinada para escritores consagrados (Monsiváis, 1994: 1489).

En pleno auge, desfilan bajo la dirección de Arreola colecciones como Los Presentes, Cuadernos y Libros del Unicornio y Mester, entre otras;⁴ publicaciones en torno a las cuales se agrupan talleres literarios, en donde se leen y se escriben textos de creación con un especial esmero en la selección y edición de textos (Poot Herrera, 1992: 13).

Aparte del legado intelectual que dejó Arreola, hay que señalar un aspecto más, pues quizá no haya una imagen más elocuente, que pueda aplicarse y que haga justicia a la perso-

⁴ Antes destacan, entre otras, la revista *Eos* y la revista *Pan*.

na de Arreola, como aquella que señala Andrei Tarkovsky a partir del consejo que da a los cineastas jóvenes. Dice Tarkovsky que hoy en día todo mundo hace películas, que no hay mayor dificultad en manejar una cámara, etcétera; por tanto, eso no es relevante. De lo que se trata es de no separar el trabajo (la creación) de la propia vida. El artista no debe tomar la actitud como si, por serlo, estuviera en una posición privilegiada que le ha dado el destino, donde el objetivo es sacar provecho de la profesión. No se debe vivir de una forma y crear sobre otras cosas; así, no se es moralmente responsable de lo que se hace al crear. La creación es un arte difícil y serio, se debe pertenecer a ella, ella no debe pertenecernos. El arte utiliza tu vida, no al revés (Tarkovsky, 1983).

La enseñanza del maestro Arreola, aparte de guiar al joven escritor a su encuentro con el oficio, tenía que ver con el encuentro del lenguaje; privilegiaba las “nociones de economía, de extremada limpieza, de máximo cuidado, de corrección en los textos” (José Agustín, 1985: 17). Para Arreola, “Escribir, como toda creación, es un acto placentero que debe ser feliz. No hay que atormentarse, hay que profesar lúdicamente la artesanía de acomodar las palabras” (Arreola, 1979: 23). Literatura y vida son

una dualidad inseparable cuya praxis quedó constatada durante su existencia. La literatura, y todas las derivaciones de esta actividad, no son un trabajo, sino una forma de vivir.

La obra de Arreola se presta para la aplicación de cualquiera de las dos corrientes donde han desembocado las teorías literarias: la idealista o la sistemática. Sólo que, tomando en consideración la argumentación de Dilthey respecto de la incongruencia en la aplicación de los métodos de las ciencias de la naturaleza a un producto del espíritu como la literatura, a la obra de Arreola se le haría más justicia en la aplicación de las ciencias del espíritu, en particular las de la “fe poética”.⁵

El ejemplo de Juan José Arreola se relaciona con el hombre de letras completo. Son tres las afluentes que se pueden apreciar en la relación total que existe con el lenguaje, de las cuales hemos señalado la del escritor, sin embargo debe agregarse que también fue un excelente conversador, arista que para ser abordada se debe señalar los libros que recogieron

⁵ El hecho de considerar el pensamiento de Dilthey pretende acercarnos a la atmósfera que le tocó respirar a Arreola; sin embargo, como se dijo, la obra de Arreola resiste, pues pareciera estar escrita para la aplicación de las teorías contemporáneas de la literatura.

de viva voz, por ejemplo, Jorge Arturo Ojeda, Fernando del Paso u Orso Arreola⁶ (no sin dejar atrás la multiplicidad de entrevistas interesantes por su riqueza cultural y mnemónica). Resultado de esta actitud podría decirse que fue la antología de textos cuyo título resulta por demás ilustrativo: *Lectura en voz alta*. Inferencia de todo ello, es el tercer aspecto: las alusiones, los intertextos, las aproximaciones, las traducciones y versiones, etcétera, demuestran que Arreola fue un gran lector.⁷

B) LA OBRA

Las ediciones de la obra de Arreola han sido diversas, así como también han sido diversas

⁶ Respectivamente: *La palabra educación* (1973), texto ordenado por Jorge Arturo Ojeda; *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso* (1996), y *El último juglar; memorias de Juan José Arreola* (1998).

⁷ Quizás a ello se deba que modestamente no se considerara un escritor; pero no creo que haya escritor que no tenga la conciencia de que se es más lector que escritor. Detrás de sí dejó testimonio de lecturas de la literatura universal canónica y no canónica, prueba de que el hombre de letras lee literatura, no autores.

las modificaciones en cuanto al orden e inclusión de sus textos en diferentes volúmenes.

Sobre la base del orden cronológico, hacia 1949, Juan José Arreola publica su primer libro, *Varia invención*, cuyo título acusa una variante al primer verso del soneto “A un sueño”, de don Luis de Góngora.⁸ Sin embargo, el libro inicia con un epígrafe tomado de un soneto de Quevedo: “[...] admite el sol en su familia de oro / llama delgada, pobre y temerosa”.⁹ El

⁸ La intención, a partir de la variante que hace Arreola, puede leerse en varios sentidos: obviamente el homenaje y admiración al “Príncipe de las tinieblas” se relaciona con el trabajo esmerado del lenguaje, sobre todo en el terreno de una retórica intensificada de *Las soledades*, que dio origen y culminación —como exacerbación del conceptismo— al culteranismo. Como puede leerse en el soneto aludido, también está presente el tema de la vida como representación y, evidentemente, como sueño. Transcribo el soneto completo: “Varia imaginación que en mil intentos /a pesar gastadas de tu triste dueño / la dulce munición del blando sueño / alimentando vanos pensamientos, // pues traes todos los espíritus atentos / solo a representarme el grave ceño / del rostro dulcemente zahareño / (gloriosa suspensión de mis tormentos), // el sueño (autor de representaciones) /en su teatro, sobre el viento armado, / sombras suele vestir de bulto bello. // Síguele; mostrárate el rostro amado, / y engañarán un rato tus pasiones / dos bienes, que serán dormir y vello” (Góngora, 1969).

⁹ Quizá no haya mayor incidencia, en cuanto a paratextos se refiere, que adquiera una función en el universo signifi-

volumen contiene cuatro cuentos: (“Hizo el bien mientras vivió”, “El cuervero”, “La vida privada” y “El fraude” (éste apareció originalmente en formato de *plaque*);¹⁰ incluye, ade-

cativo de la poética de Arreola, como es la de los epígrafes.

Quevedo, como acérrimo enemigo de Góngora, lo satirizó señalando cierta vida disipada que llevaba poco acorde con el hábito eclesiástico. La competencia se dio en el terreno de la composición poética. Arreola hace a un lado ese vano antagonismo y rinde también homenaje a don Francisco de Quevedo, pues en ambos reconoce el tratamiento esmerado del lenguaje. He aquí el soneto de Quevedo:

“NO SE DISCULPA, COMO LOS NECIOS AMANTES, DE ATREVERSE A AMAR; ANTES PERSUADE A SER SUPERIOR HERMOSURA LA QUE NO PERMITE LA RESISTENCIA PARA SER AMADA

¡No sino fuera yo quien solamente / tuviera libertad después de veros! / Fuerza, no atrevimiento, fue el quereros, / y presunción penar tan altamente. // Osé menos dichoso que valiente; / supe, si no obligaros, conoceros; / y ni puedo olvidaros ni ofenderos: / que nunca puro amor fue delincuente. // No desdeña gran mar fuente pequeña; / admite el sol en su familia de oro / llama delgada, pobre y temerosa; // ni humilde y baja exhalación desdeña. / Esto alegan las lágrimas que lloro. / Esto mi ardiente llama generosa”(Quevedo, t. I, 1999: 492).

¹⁰ Juan José Arreola, *Gunter Stapenhorst* con viñetas de Isidoro Ocampo, lunes 28 de 1946, México, Costa Amic, lunes 28. Colección dirigida por Pablo y Enrique González Casanova, editores a quienes dedica la obra de teatro “La hora de todos”.

más, la obra de teatro “La hora de todos”, cuyo epígrafe (“El joven ese ya se ha instalado allí. Su nombre es Harras”) está tomado de Franz Kafka.¹¹

En orden cronológico, le sigue *Confabulario* (1952), el cual inicia con el texto “De memoria y olvido” a modo de presentación. El libro contiene 28 cuentos.

Bestiario se publica en 1959, y está integrado por un prólogo, 23 textos de “Bestiario”, 25 textos de “Prosodia”, 16 “Aproximaciones” y 28 textos de “Cantos de mal dolor” que son precedidos por un epígrafe de Herman Melville:

A veces pienso que ella es lo único que existe. Pero ya es bastante; me atarea, me desborda; yo veo su fuerza atroz, unida a la inescrutable malicia que la vigoriza.

Esta cosa inescrutable es, principalmente, lo que yo odio, y ya sea la ballena blanca agente, ya actúe por su propia cuenta, lo cierto es que yo descargo ese odio sobre ella.

¹¹ El epígrafe pertenece al relato corto “El vecino”, incluido en *Relatos póstumos*. Este paratexto funciona para crear la atmósfera de la burocracia en la obra de teatro “La hora de todos”, en la que, como antecedente, se mueven los personajes del relato de Kafka.

La novela, *La feria*, aparece en 1963, encabezada con dos epígrafes: uno del profeta Isaías (“Él hizo mi lengua como cortante espada; Él me guarda a la sombra de su mano; hizo de mí aguda saeta y me guardó en su aljaba”)¹² y otro de Frederi Mistral (*Amo de moun país, tu que dardais manifesto e dins sa lengo en dins sa gesto*).¹³

En 1971, aparece *Palindroma*, que incluye los seis textos de “Palindroma”, además de nueve textos y seis “Doxografías” que integran el apartado de “Variaciones sintácticas”; aparte, también, contiene la obra de teatro “Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted; (farsa de circo, en un acto)”. Cada una de las tres partes del libro lleva su propio palindroma: “Are cada Venus su nevada cera”, para “Palindroma” (sección de textos que dan título al libro); “Sofía Daífos a Selene Peneles:/ Se van/

¹² Antiguo testamento, *Isaías; sexta parte (Israel libertado por el siervo de Yahvé)*; 49-2. 9.

¹³ Frederi Mistral, premio Nobel de Literatura en 1904. Sus obras más conocidas son *Mireio* y *Nerto*. Escribió la obra de teatro *La reina Juana*. Arreola sintió una profunda admiración por Mistral quien, a través de su obra, refleja la decidida determinación por enaltecer su lengua mediante la poesía y mantener una tradición cuyos antecedentes más remotos datan del auge y esplendor de la poesía provenzal.

Sal acá tía/ Naves Argelao es ido/ Odiseo alé-
grase/ Van a Ítaca las naves”, para “Variaciones
sintácticas”, y “Adán, sé ave; Eva es nada”, para
“Tercera llamada...”. Hay un palindroma con
que se cierra esta obra de teatro y, por ende, el
libro: “...eres o no eres... seré o no seré... ¡*He
aquí el palindroma!*”.

En 1971, Joaquín Mortiz reedita, sin seguir
el orden cronológico, la edición definitiva de
la obra de Juan José Arreola. En un principio
anuncian nueve volúmenes: 1) *Confabulario*, 2)
Palindroma, 3) *Varia invención*, 4) *Bestiario*, 5)
La feria, 6) *Artes de letras menores*, 7) *De memo-
ria y olvido*, 8) *Hombre, mujer y mundo* y 9) *Poe-
mas y dibujos*; sin embargo, sólo aparecen cinco,
quedando sin publicar cuatro. Arreola mismo,
en “De memoria y olvido”, texto que sirve de
presentación en *Confabulario*, declara:

Joaquín Diez-Canedo y yo nos hemos puesto
de acuerdo para devolverle a cada uno de mis
libros su más clara individualidad. Por azares
diversos *Varia invención*, *Confabulario* y *Bestia-
rio* se contaminaron entre sí a partir de 1949
(*La feria* es un caso aparte). Ahora cada uno de
esos libros devuelve a los otros lo que no es suyo
y recobra simultáneamente lo propio (Arreola,
1971: 11).

Posteriores a esta edición definitiva, aparte de un sinnúmero de antologías, diferentes casas editoras han hecho otras. En esta investigación, las referencias de la obra remitirán, precisamente, a la edición autorizada como definitiva por el autor; para *Confabulario* se apunta: (1971a), para *Palindroma*: (1971b), para *Varia Invención*: (1971c), para *Bestiario*: (1971d) y para *La feria*: (1971e); tal y como se registra en la bibliografía final.

c) RECURSOS LITERARIOS

Cuál es la diferencia entre un escritor y alguien que no lo es, en caso de que ambos tengan la misma competencia con el uso del lenguaje y donde, por supuesto, ambos no carezcan de imaginación ni de ideas. Las respuestas inmediatas, en principio, pueden ser dos. Una dice que no son las ideas o la imaginación lo que hacen al escritor, sino que, como el nombre lo dice, escribe. Pero en este sentido, ¿cualquiera que escriba algo podría ser ya un escritor? Aunque hay muchos que así lo creen, por supuesto que la respuesta es no; hay algo más que, como es de imaginarse, implica un mayor esfuerzo, resultado de la lectura y conocimien-

to de las obras literarias. Se trata de lo que de alguna forma se llama “oficio”.

La lengua en su función estética ha sido objeto de estudio desde la Antigüedad; desde entonces, se sabe que la definición de la lengua literaria (*sermo ornatus*) incluye la idea de que se trata de “un código y un discurso caracterizados por la inclusión de dispositivos de exornación” (*ornatus*) (Albadalejo, 1991: 128). No obstante, en realidad, la competencia en la escritura literaria no trata de ponerse a estudiar las ornamentaciones verbales que, como se sabe, están clasificadas en los libros de retórica. La literatura está en ella misma, en la herencia literaria que ha venido construyéndose paulatinamente en la tradición; la heredad la han edificado las obras literarias, las de la tradición clásica, universal y las del presente. A grandes rasgos, de ahí parten las diferencias entre el texto literario y la lengua común.

El *ornatus* es lo que distingue al sistema lingüístico artístico y, como se puede apreciar, es un hecho que se advierte *a posteriori*. La retórica se ha encargado de clasificar aquellas características que constituyen el *ornatus* y las ha dividido en dos grupos: los tropos y las figuras: los primeros “son producidos a partir de dos palabras tomadas separadamente y [los

segundos] proceden del sintagma, de las palabras agrupadas y relacionadas en el discurso” (Albadalejo, 1991: 134).

La función artística (retórica o poética —lo mismo—) de la lengua tiene características propias; en primer lugar, se trata de un proceso lógico donde el desarrollo creativo del discurso literario no simplemente surge al aumentar en la lengua común una serie de ornamentaciones con el fin de hacerla literaria; en segundo lugar, “la literatura no se escribe ‘con figuras’. Las ‘figuras’ son modos de clasificar u ordenar los procedimientos de que se sirve la lengua literaria en su función artística” (Pozuelo *apud* Albadalejo, 1991: 134).

La retórica ha hecho una clasificación muy completa de las modificaciones verbales hechas al lenguaje común, las cuales forman lo que se conoce como el lenguaje literario. Entonces, con ello nos damos cuenta que, dicho así, el lenguaje literario es una tediosa repetición de algunas de esas modificaciones verbales que en términos generales se llama lenguaje figurado. Sin embargo, lo que caracteriza al lenguaje literario es que, en esa práctica sistemática de la excepción lingüística, se va gestando una forma personal de ejercer el acto creativo por medio de la escritura, algo que viene a constituir

el *ars poetica* del escritor y que bien se puede relacionar con la idea de estilo.

El conocimiento de la obra literaria no se sustrae al de la retórica; la obra literaria es pensamiento, es lenguaje en acción. De ahí parte su condición inagotable.

Hay dos tipos de modificaciones del lenguaje común (es decir, gramatical, grado cero de la lengua), el cual es tomado como simple base para señalar lo que, al modificarse, podría considerarse como la “agramaticalidad” del lenguaje literario. La primera es considerada la base de los ornamentos del patrimonio literario y la segunda como resultado particular de una práctica propia, que puede ser considerada como el estilo del escritor. Sin embargo, cabe señalar que el estilo es un énfasis que ni añade ni quita nada a la información del mensaje. De modo que, se puede asegurar, el lenguaje se encarga de informar y el estilo se encarga de realzar la información. Por otro lado, cuando una obra ha tenido problemas para su recepción, esa dificultad tiene que ver con el manejo de los recursos innovadores o poco comunes (no canónicos).

Algunos escritores tuvieron el acierto, incluso, de haber dado un paso adelante a su tiempo. Lograron una solidez en su obra de-

bido a que tuvieron como fundamento la práctica sistemática de la excepción lingüística, la cual, al ser sometida al rigor como búsqueda de un estilo que surge de la lectura de aquellos quienes han forjado un sólido legado literario, vino a constituir una innovación y un adelanto a un determinado estado de la sensibilidad del oficio de escribir. Tal es el caso de Arreola, a quien su vasto panorama de la literatura universal y su excepcional preocupación por el estudio de la lengua le permitieron trascender la sensibilidad creativa de su tiempo. Sin embargo, como es de suponerse, la puesta en circulación de novedosos recursos estilísticos en su obra provocó que fuera un escritor incomprendido en su momento.

Guantes, pinzas, escalpelos, bisturís, fórceps, cloroformo, alcohol, polvos para disecar; las nuevas herramientas y sustancias, ya difundidas por las teorías literarias, después de medio siglo, ahora sí pudieron hincarle el diente a lo que en su momento fue tan sólo objeto de reseñas superfluas y circunstanciales. Las teorías literarias describirán con profusión muchos de los recursos con los que Arreola innovó la narrativa mexicana del siglo XX; por ejemplo, la especial importancia que adquieren los epígrafes (o paratextos en donde se inclu-

yen los títulos, las dedicatorias, etcétera). Por otra parte, destaca el rigor en el uso del lenguaje y las conexiones que hizo entre distintos géneros y subgéneros a partir de la brevedad:

Arreola también sorprendió por su rigor estilístico [...]. Su aspiración a la palabra exacta lo hizo alcanzar un lenguaje esencial y depurado de excesos, concentrado y rítmico que encontró su mejor expresión en las originales “doxografías”, frases epigramáticas con las que creó escuela y entre las que destacamos la que atribuye a John Donne: “El espíritu es solvente de la carne. Pero yo soy de tu carne indisoluble” (Noguerol: referencia electrónica).

El mérito, como se sabe, no es exclusivo de Arreola, pues hay una larga tradición de escritores que emplearon las conexiones entre géneros. En México, está el antecedente de la práctica del ensayo sumario de Ramón López Velarde y el relato breve y la escritura concisa de Julio Torri, características narrativas que Arreola, como Augusto Monterroso o Beatriz Espejo, hizo suyas con maestría.¹⁴

¹⁴ Ejemplo de este recurso se puede ver en el “Prólogo” al *Bestiario* (“Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre./ Saluda al esperpento de butifarra que a nombre

El carácter fragmentario del texto conlleva la elisión de datos, lo cual exige mucho de la perspicacia del lector. “¡Basta conectar!, –decía E. M. Forster– [...] Era la totalidad de su sermón. Basta conectar la prosa con la pasión, y ambas se verán exaltadas, y el amor humano se verá en su más alta potencialidad. Dejar de vivir fragmentado. Sólo conectar” (Forster *apud* Barry, 1979: 11). Arreola va más allá de la sugerencia de Forster, no sólo su vida fue una lucha contra la fragmentariedad, sino que se apropió de la fragmentariedad misma y la restituyó como un fruto estético.

de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro./ Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal./ Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con piyama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica.”) cuya relación es análoga al texto titulado “Mujeres”, de Julio Torri (“Y tú, a quien las acompañadas dichas del matrimonio han metamorfoseado en la lucia vaca que rumia deberes y faenas, y que miras con tus grandes ojos el amanerado paisaje donde paces, cesa de mugir amenazadora al incauto que se acerca a tu vida, no como el tábano de la fábula antigua, sino llevado por veleidades de naturalista curioso.”) En lo que respecta al popular minicuento de Monterroso “El dinosaurio”, Arreola relata la anécdota que le dio origen (ver Arreola, 1998: 300).

[...] las innovaciones que introdujo en el cuento mexicano no quedaron circunscritas a la lengua. Si algo hizo reconocible su obra fue su experimentación con los límites del cuento tradicional, al que vinculó con otras formas narrativas como la epístola –“Los alimentos terrestres”–, el ensayo –“El himen de México”–, la receta –“Receta casera”–, la noticia periodística –“Flash”–, la entrevista –“Interview”–, el manual de instrucciones –“Para entrar al jardín”–, la fábula –“El prodigioso miligramo”–, el anuncio publicitario –“De l’Osservatore”–, el diario –“Autrui”–, la crónica –“En verdad os digo”– o, especialmente, el modelo del bestiario, de cuya vertiente existencial se perfila como autor canónico –la descriptiva sería liderada, obviamente, por Jorge Luis Borges con su *Manual de zoología fantástica*– y con el que crea una estela seguida hasta nuestros días por discípulos reconocidos como René Avilés Fabila –*Los animales prodigiosos* (1989)–, Eduardo Lizalde –*Manual de flora fantástica* (1997)–, María Eugenia Castillo –*Zooliloquios* (2000)– o Saúl Ibargoyen –*Bichario* (2000) (Noguerol: referencia electrónica).

Por ser breves, sus textos podrían clasificarse como arte menor debido a que, por ejemplo, acción, espacio y tiempo sólo están sugeridos, o los eventos generalmente están metaforizados,

o que el conflicto esté fuera del relato, o que existe una ruptura de la narrativa “tradicional” en donde las historias sólo están insinuadas, sugieren y hay vacíos de información, etcétera; lo que puede asegurarse con ello es que los textos buscan completarse mediante un mecanismo de apelación hacia una lectura común de herencia literaria y de economía expresiva, por ejemplo. Con ello, podría pensarse que se trata de relatos incompletos, pero en realidad lo que los incorpora al canon del cuento es la existencia de algo relevante que subyace en ellos, por lo cual no puede negarse su inclusión en el género, pues, aunque tácita o sugerida, es información que sólo está a la espera de ser completada.

Los minicuentos de Arreola gozan del elemento narrativo ficcional; por ejemplo, la sección de “Doxografías” (1971b: 69-71) o las “Cláusulas” (1971d: 81) son minicuentos debido a su brevedad, lo cual agudiza los demás rasgos.¹⁵

¹⁵ En contribución con estas limitaciones se dieron también actitudes excluyentes de un género de vanguardia y, por tanto, novedoso: “[...] su brevedad inesperada le arrebató importancia [y], si se llega a reconocer su existencia, se le considera como una anomalía inclasificable” (Koch, *apud*, Rojo, 1997:12).

la unicidad de concepción y recepción se acentúan, la intensidad del efecto es mayor, y, por supuesto, la economía es más grande, igual que el rigor y la condensación es más apretada, ya que las palabras a utilizar son pocas y el espacio es menor. Además, puede ser reconstruido lineal y cronológicamente, narra una acción ejecutada por personajes, se desarrolla dentro de un eje temporal, despierta en el narrador un criterio de interés, posee intensidad, la historia es recuperable desde el punto de vista cognoscitivo y provoca un impacto en el lector (Rojo, 1997: 48).¹⁶

Rojo, inmediatamente, agrega: “Según esto, entonces, el minicuento posee todas las características del cuento, pero a escala más reducida” (1997: 48).

Los minicuentos de Arreola, construidos también a base de palabras o construcciones sintácticas generadoras de sentido, dependen del reconocimiento de otros textos, lo cual, en su momento provocó límites a los lectores, pues no podían ser comprendidos sin su referencia inmanente en el universo exterior literario; es decir, exigen la competencia de un lector

¹⁶ A pesar de que estas características están dirigidas hacia una tipología del minicuento en general, creo que son aplicables a los minicuentos de Arreola.

osado que pueda apartarse de las fronteras del relato “tradicional”, completando lo aludido o esbozado por el minicuento.

No solamente, como pudiera pensarse, los relatos de Arreola dependen de los sentidos externos que otros textos proporcionan, pues al establecer una relación le dan un giro a los prestados y, entonces, éstos se descontextualizan y adquieren un nuevo sentido; por ejemplo, en “Teoría de Dulcinea” transforma ese lugar común que, semejante al cuento folklórico tradicional del “Había una vez...”, inevitablemente remite al Quijote: “En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso”; o bien, como sucede también con algunos paratextos, sean títulos o epígrafes: en el título “Homenaje a Johann Jacobi Bachoffen” —al que me remitiré varias veces más adelante por tratarse de un texto clave—, en realidad, el significado de la palabra “homenaje” no es el habitual sino que más bien, como se le designa en la teoría del discurso, se trata de una denegación. En otras circunstancias hay una relación de consanguinidad con el odio a lo inescrutable que origina el horror, tal y como sucede con otro paratexto, el epígrafe tomado de *Moby Dick*, con que se abre, como se dijo, la sección “Cantos de mal

dolor” y que anticipa lo que ya de por sí es obvio con el título de esta sección de *Bestiario*.

En Arreola, hay parodia y pastiche;¹⁷ es decir, existe la presencia de otros textos de la herencia literaria, donde la trasposición de textos puede tener fines burlescos o bien son imitaciones satíricas de algunos estilos, aunque también ocurre que hace suyos estilos sin llegar a parodiarlos: los imita. Dicho de otro modo, la obra de Arreola, en buena parte, se constituye por relatos proteicos breves,¹⁸ conformados por un entramado intertextual en los que destacan los dos recursos mencionados como características que los generan.

Arreola no creo un estilo con una finalidad exhibicionista, como la crítica malsana o la envidia se lo señaló. Hizo de la literatura un goce de la vida. Aparte del placer que para él

¹⁷ Parodia y pastiche conviven desde el momento en que ambos son de naturaleza intertextual; es decir, los elementos tomados de otras obras pasan a constituir otras obras y no por ello dejan de ser originales.

¹⁸ “[...] entre los minicuentos podemos encontrar desde fábulas hasta ensayos, pasando por todas las variaciones posibles de las llamadas “formas simples” y de los escritos no literarios. Es por esta razón que se habla del carácter proteico de los minicuentos, ya que su forma, como la de Proteo, es cambiante” (Rojó, 1997: 92-93).

implicaba la literatura, hablarla, leerla o escribirla, se encontraba también en su entraña más profunda, lo cual le proporcionó un carácter lúdico si se atiende al propio origen del lenguaje humano. El goce de la literatura está dado como una condición inapelable desde el momento en que no hay una relación ecuacional entre significado y significante; es decir, no hay relación entre el objeto de la realidad y la palabra que designa a ese objeto. Si este carácter lúdico del lenguaje es su condición (por refundir de alguna manera su origen), la mejor expresión de ello es el lenguaje literario. Con el lenguaje se construye una realidad a partir de las inferencias que se hacen de otra realidad intuida y que permanece allá afuera. El lenguaje literario tiene como fundamento esencial una realidad aparte de la realidad factual. Algo que, para el momento en que Arreola publicaba, se consideraba mero exhibicionismo o excentricidad del escritor.

Fantasía, misoginia, ironía, humor, cosmopolitismo, la mujer, la incomodidad frente a la cultura occidental, el realismo mágico, etcétera, son los aspectos semánticos sobresalientes en la obra de Arreola. Más allá, el espacio en blanco, la sugerencia, el resquicio, fisura y fisión del relato largo, son elementos que inci-

tan al lector a realizar conjeturas, permitiendo concluir que la obra se sustenta en una poética de la sugerencia, la de la intertextualidad, por medio de la minificción. Estos adelantos, entre otros, para la época en que escribe, fueron aspectos que en su momento demeritaron, para algunos críticos, el valor de la obra; del mismo modo, también fueron motivos de desautorización el eco de la obra de Kafka, Claudel, Wieninger, Bachofen, Papini, Rilke, etcétera. Reminiscencias que tuvieron la función de crear una estimulación literaria, a través de la complicidad o el diálogo con el lector por medio del empleo de recursos –insólitos para aquel entonces– como la brevedad, la intertextualidad y la concisión, los cuales no pudieron ser considerados como el acierto que, después de algún tiempo, la sensibilidad de los lectores pudo apreciar en toda su dimensión. Aunado a ello, se sumaba la ya de por sí desacreditada minificción, dado su carácter de texto fronterizo o híbrido, que pecaba de no respetar la estructura canónica del cuento, ya que estos textos se trataban con un estilo sustentado en el lenguaje de la publicidad, el ensayo histórico, la viñeta, la heráldica, el aforismo, la biografía imaginaria, la receta, el aviso oportuno, etc. No obstante, debido a esta heterogeneidad hay

algo superior que les da homogeneidad donde destaca el cultivo refinado del estilo y del lenguaje; es decir, un lenguaje poético, breve, en donde, a pesar de la heterogeneidad de discursos, lo que los concilia entre ellos es que existe un relato, punto nodal de todo texto por muy extenso o breve que sea.

Cortázar se refiere al cuento como el “caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (1962-1963: 4). Por otra parte, en un carta dirigida a Arreola, donde encomia los cuentos de éste, dice: “En rigor, el cuento es una especie de parapoésía, una actitud misteriosamente marginal con relación a la poesía, y sin embargo unida a ella por lazos que faltan en la novela” (Cortázar *apud* Arreola, 1998: 291). Esta puntualización es la que caracteriza las secciones de *Bestiario*; el carácter sincrético de los textos conlleva como virtud el mismo sincretismo de la poesía, mas no la economía del lenguaje como fin último, sino como el logro de decir mucho con poco.

He señalado brevedad y concisión como rasgos definitorios del estilo de Arreola, aspectos que, para algunos críticos, eran interpretados como un marcado síntoma de esterilidad creativa; sin embargo, el cuidado minucioso de

los textos (lenguaje preciso, economía) ganan en profundidad al poner en juego la sugerencia para que el lector sea copartícipe creativo al llenar los silencios proyectados hacia la fisura que muy cuidadosamente se entreteje en la textura del relato. A estos recursos, se incorpora también otro que pone en diálogo, mediante los diferentes discursos aludidos, la heredad literaria.

La lectura obligada en los textos de Arreola dirige la atención a los pliegues del discurso, a la lectura entre líneas del texto omitido; por ejemplo, “Los Cantos del mal dolor” aparece como un conjunto de homenajes que le permiten al autor meditar sobre las preocupaciones recurrentes en su obra; se trata de imposibilidades y esbozos de personajes configurados con fragmentos de obras del pasado.

Si toda la tradición literaria descansa en el soporte de la intertextualidad, lo que puede verse en la obra es que, antes que disfrazar este hecho, lo asume abiertamente, de tal modo que se constituye en un rasgo de su poética. La ausencia, el disimulo, la intertextualidad, le permiten dejar vacíos de información que incentivan al lector a tomar parte activa en la deconstrucción del relato.

Una buena parte de la crítica actual, apoyada por las teorías contemporáneas, ya no le apuesta al antropocentrismo. El contexto de la tradición literaria que lo rodea ha preferido volcarse sobre la factura, los modos de la narración, la enunciación o la tipología del texto; es decir, en la descripción de las complejidades de la factura (las formas en que se manifiesta), dejando a un lado la sustancialidad del mismo, las ideas: ha dejado pendiente la hermenéutica sustituyéndola por los mecanismos previos a ella. Arreola ha dado presencia relevante al aspecto vivencial, al dejar constancia de las apreciaciones de su vida sentimental; del mismo modo, ha ofrecido una mancuerna en la que se fusionan ambos aspectos: el extremo al que se ha sometido la creación literaria, pero también una profunda preocupación del ser humano ante la experiencia de vivir.

Con la publicación de *Bestiario*, Arreola decide dejar de escribir. Después de lo que queda como constatación de un proyecto de escritura, se puede inferir que el compromiso con la obra llevó a Arreola al silencio; la exigencia que se impuso provocaba la imposibilidad. Trascender y luego volver a trascender la palabra precisa, la perfección en el ritmo, la concisión, la incorporación a la prosa del

lenguaje poético, la concertación de discursos heterogéneos, etcétera, apuntan hacia el deseo y acceso del todo. Tal y como sucede con la condición de la ciencia, la cual arroja la certeza de que las leyes universales no significarán jamás la aprehensión del conocimiento total, sino más bien la conciencia de su inagotabilidad, Arreola es un escritor que tocó el fondo, sin importar cuáles fueran los límites. La conclusión no se hizo esperar, pues con lo que se encontró fue con lo imposible, lo cual lo llevó clausurar su escritura. Esto fue producto de la preocupación que origina la lucha de medición de fuerzas en la que el artista llega a término de que la obra no podrá finiquitarse jamás, por lo tanto siempre existirá la idea de que la obra finalmente queda inacabada y su totalidad es imposible, tal y como puede verse en textos como “Pablo” o “El discípulo”.

En el capítulo “Juan Rulfo y yo: la yunta de Jalisco” (1998: 211-219), Arreola describe la amistad incondicional que sostuvo con el escritor de *Pedro Páramo*. Lo que deseo señalar con esta alusión es que hay una coincidencia de la decisión por el silencio. Lo que el lector admirará siempre es el respeto y sapiencia del escritor ante el oficio en franco rechazo por el oportunismo: no pasear a la literatura por la

calle de la mercadotecnia como el fantasma de una esfinge amaestrada.

II. El Paraíso terrenal

DE LOS ASPECTOS TEMÁTICOS QUE DESTACAN en la obra de Arreola, podemos señalar aquellos referidos específicamente a una incidencia entre la miscelánea de motivos que logra crear la convicción de un universo, en el cual gravitan algunas identidades: la vida provinciana, las relaciones conyugales, las fantasías mecánicas, los animales y el inevitable sustrato humano (sin la necesidad de llegar a la prosopopeya), el triángulo amoroso, la cultura y la civilización y sus hitos en la evolución humana, el desencanto amoroso, la conciencia del artista, la mujer, la vida como una carpa circense o la vida como representación o teatro, entre otros.

A) LITERATURA Y VIDA

Antes de continuar, debo acercarme a un aspecto que, junto con uno de los temas predominantes (escuetamente el Paraíso terrenal), entra en juego: la perspectiva biográfica. De las múltiples asociaciones, que nos llevan a alguna configuración dentro y fuera de la obra literaria, está la de la presencia del autor-persona. Por una parte, éste frecuentemente se percibe como alguien que discurre a través del texto, dejando la sensación de una sombra que se pasea detrás de un cristal esmerilado. Por otra parte, en una segunda manifestación, esa sombra pareciera dar la vuelta a ese cristal opaco para mostrarse; pero algo nos dice que no se trata del autor-persona, más bien se trata de un desdoblamiento de personalidad en el que es posible contemplar como resultado una autobiografía apócrifa.

Arreola fue un escritor que mantuvo una estrecha relación entre su vida personal y su obra, tal y como ya se dijo, a través de varios testimonios recabados en entrevistas y confesiones, incluyendo en estas últimas las escritas por él mismo. Dentro de este juego variado de acercamientos, se advierte una corriente para-

lela a la de su obra que establece una corriente dialógica entre la vida y la creación.

De la temática múltiple, a partir de las propias reincidencias del autor en mirar obsesivamente el conflicto amoroso protagonizado por las relaciones hombre-mujer y por la presencia de un tercero que establece una triangulación amorosa, tomo como base la obra de teatro “Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted”, ya que en ella se concentra, como una línea vertical que transita a lo largo de la obra, dicho tema de la triangulación amorosa, aunado al del Paraíso terrenal ubicado en el siglo XX.

En otras palabras, el objeto de esta participación consiste en destacar dos constantes en la obra de Arreola: su permanente preocupación por explicarse el mundo y explicarse a sí mismo a través de la tenaz semantización irónica de las relaciones entre hombre y mujer, trasladando, finalmente, el mito bíblico de la pareja original al paraíso del mundo moderno. Esto nos lleva a la consideración de la sinécdoque en que la voz del narrador-autor (dada esa fusión del que narra y el que es entrevistado) es la voz genérica, la del ser humano. Ante esta perspectiva de la es inevitable la reminiscencia que deja *La feria*, donde el pueblo, configurado

a base de las voces que lo componen, adquiere la categoría del personaje central, ya que está construido con las características que debe reunir un “personaje”.

En la obra destaca el tema de la pareja original y el paraíso. Desde *Confabulario*, pasando por *Palindroma* y *Varia invención* hasta llegar a *La feria* y *Bestiario*, este tema y sus variantes se repite, incluso puede advertirse una evolución en su discurso y contexto que va desde el pueblo a la ciudad, desde el humor al sarcasmo, de lo ordinario a lo grotesco, desde lo cotidiano a lo absurdo, desde la versión original hasta la autointertextualidad, desde el canon del mito bíblico hasta su satirización y parodia en la pieza de teatro “Tercera llamada...”.

La explotación de los recursos que subyacen en la primera persona, confidenciales al fin, conlleva el mérito singular de la persuasión efectiva, de tal modo que su circunstancia de ser conciencia nos llega, no precisamente porque la angustia tenga la virtud de conmoverlo todo, sino porque nace de un discernimiento escrupuloso de los sucesos humanos. La experiencia humana se vuelve virtud cuando los temas tienen para Arreola ese toque misterioso que origina la compulsión incontenible de tenderlos en la hoja en blanco. Propuestas, hechos

inexorables, preguntas sin respuesta que giran en la conciencia del hombre; sedimentos en la conciencia del que escribe:

Donde quiera que haya un duelo, estaré de parte del que cae. Ya se trate de héroes o de rufianes. [...]

Héctor y Menelao, Francia y Alemania y los dos borrachos que se rompen el hocico en la taberna, me abruman con su discordia. [...]

Espectador a la fuerza, veo a los contendientes que inician la lucha y quiero estar de parte de ninguno. Porque yo también soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas.

El hombre contra el hombre. ¿Alguien quiere apostar? (Arreola, 1971d: 87)

Pero quizás no haya mayor relevancia en los temas que se presentan en su obra como el de las relaciones hombre-mujer. A este respecto dice: “Desde mi infancia he sido un ser ávido que busca complementarse en la mujer. La he buscado toda mi vida con mayor o menor fortuna” (Luviano, 1990: 6). Podría adelantarse que tal destello de adversidad se debe a que el amor se cumple como un fin en sí mismo, más no así la ausencia, el olvido, la soledad.

Porque tal vez dijimos: qué poco tiempo nos queda. Porque pensamos tal vez: cómo romper los lazos con los demás, para atarnos con ellos tú y yo. O también: la vida es muy dura y sangrante desde que te amo.

Tal vez.

Una habitación verdosa y afuera el domingo. Vas de un lado a otro ahogando tus gritos en el pañuelo. Yo estoy acostado, con la cabeza baja y humillada, sin nombre y sin rostro veo girar imágenes indiferentes (la estatua, el paisaje tirolés), como si ellas pudieran salvar algo de nosotros (1971d: 134).

La veta que proyectan los textos adquiere relación en un espacio en que la ira y el rencor, como dice Arreola, “dan testimonio del amor perdido, de aquello que no tendremos más” (Luviano, 1990: 6).

El dolor que causa la ruptura y la incomprensión que causa esta última generan el mal dolor que conmina a ser desterrado una y otra vez:

Han dicho que mis cuentos son “agresivos” con la figura femenina. Yo creo que son como las canciones de los siglos XV y XVI de la lírica castellana. Por la ira, por el rencor, dan testimonio del amor perdido. La nostalgia es como el revés del bordado: da una idea de lo grande que

fue aquello que no tenemos más. Todo esto nos recuerda a Wilde: los hombres matan siempre lo que más aman. Sí, uno trata de matar al ser amado cuando no nos da todo lo que pedimos. Veamos qué sucede con una amada ausente; el dolor que nos deja es tan grande que necesitamos matarla dentro de nosotros. De otra forma nos sería imposible vivir. Hay que ir matando cada recuerdo, cada seña que haya dejado en nuestra vida, hasta que la destruyamos totalmente. Sin embargo, con esa necesidad de olvido, estamos diciendo nuestro amor por ella (Solares, 1998: 2360).

La voz del personaje-narrador-autor recoge un momento definido dentro de la experiencia humana. Quizás tenga que ver mucho el momento histórico en que se ubica y el producto de una dialéctica detenida en un período específico de la vida; pero, en fin, fuera de las características circunstanciales que generaron este aspecto, la poética que lo unifica es la de la nostalgia. Ahora bien, dentro de las nostalgias que aborda el autor de *Confabulario* está la de la ausencia, la de ruptura y la originada por la disolución amorosa, que más que la de la disolución en sí, refiere lo que viene después de ella: el orgullo herido, la nostalgia, el despecho, la espina bajo la lengua. Lo cual no es única-

mente experiencia masculina, sino humana. Es literatura, pero en íntima simbiosis con la experiencia vivida.

Esto completa la búsqueda, logro o pérdida de la amada, algo que podría ser la otra cara complementaria de la suerte o destino humano de esta disyunción: la renuncia a la compañía o a la vida conyugal. En ambas opciones hay riesgos.

Así, no hay alternativa favorable. Si se decide por la vida célibe, el texto “La migala” (1971a: 28-29) representa la materialización de algo abstracto (la soledad) en algo concreto (una tarántula) con la connotación a que remiten los arácnidos. En el texto, la opción contraria a la que se da en la *Divina Comedia* está sugerida por la presencia de Beatriz. En la obra de Dante, Beatriz es la guía que lo lleva a través de los nueve cielos o esferas sobre las cuales está el cielo empíreo, sede del mismo Dios. En “La migala”, Beatriz deja al narrador en pleno callejón donde se halla un circo; la adquisición posterior de la tarántula se hace ya sin Beatriz. Quizás arroje un poco de claridad a este texto lo que le cuenta Arreola a Fernando del Paso:

leí varias veces íntegro el Infierno, un poquito de Purgatorio y nada de Paraíso. Esto vino a

reforzar mi situación religiosa: soy un hombre que solamente tiene la experiencia del mal y del castigo y no la del bien y del perdón. En la literatura y en la vida, sigo en el Infierno (Arreola, 1996: 53).

“La migala” sugiere el horror a la soledad; la ausencia de la amada permite que la soledad haya hecho suyo el alojamiento –“La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye” (1971a: 27)–. El horror se concretiza a los momentos más oscuros de la noche en que la soledad hace acto de presencia, pues en el día permanece agazapada, sin dar visos de vida: “En las horas más agudas del insomnio, cuando me pierdo en conjeturas y nada me tranquiliza, suele visitarme la migala. [...] Parece husmear un invisible compañero” (1971a: 29). Entonces se deja ver el motivo central del texto: “estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible” (1971a: 29). Aceptar la imposibilidad de recuperar el estado ideal de la unidad conduce al fatal corolario del confinamiento o suerte que determina al ser humano como un ser solitario que deambula en la ilusión del encuentro de la unidad. Esta preo-

cupación inmanente a la vida del ser humano nos lleva al espacio mítico del surgimiento de la pareja original.

B) MILTON Y ARREOLA

El mito tiene su origen en los capítulos II y III del Génesis, ahí se describe el Paraíso terrenal y se da cuenta del pecado de Adán y Eva. El Paraíso terrenal es la imagen de una vida extrapolada a su máxima idealización, para que la pareja original viviera rodeada de animales y plantas; sólo no debían acercarse, ni mucho menos tocar, al árbol del bien y del mal.

La mayor proeza de este pasaje lo recrea John Milton en *El paraíso perdido*. Milton proyecta su epopeya partiendo de la sociedad réproba de los demonios, pasando por el caos (Libros I y II), lo cual resulta muy sintomático pues lo que está destacando, antes que nada, es la presencia del mal. De ahí, pasa a la claridad celeste para luego llegar a un universo infestado por Satanás (Libros III, IV y V) y así dar lugar al relato de la caída de los ángeles (Libros V y VI). En los libros VII y VIII se encarga de la creación del universo y del hombre. La caída de Adán se narra en el Libro IX, y en los

Libros X, XI y XII se relatan las consecuencias de ésta y el proyecto divino de redención.

La tradición mantiene el mito, quien peca primero es Eva, pero sólo el pecado de Adán acarrea catastróficas consecuencias para toda la humanidad, pues a partir del pecado original, se desencadena la especie humana.¹⁹

En el árbol del bien y del mal está el fruto divino y, como tal, según Satanás, tiene el poder de convertir en diosa a Eva y, por ende, en dios a Adán. En este pasaje, Milton agudiza en Satanás el don de la persuasión. Si en el libro I ya lo había hecho cuando se dirige a las huestes de los ángeles caídos, engañándolos por medio de la adulación hasta convencerlos de que pueden elevarse hasta el cielo nuevamente, a través de la manipulación los utiliza para su provecho; les da esperanzas cuando en realidad no hay ninguna. Ante Eva, Satanás le adiciona la astucia a la mentira; en todo caso, hay algo más allá en él, producto de su orgullo herido: posee el don de la persuasión y la de cambiar de apariencia.

¹⁹ “[...] por la desobediencia de uno, muchos fueron los pecadores” (San Pablo a los romanos 5:19).

Eva, habiendo convencido a Adán de que la deje trabajar sola, se presenta a la vista de Satanás. Su belleza es tal, que el demonio queda estupefacto. Por un momento desaparecen sus ideas de maldad y de odio y contempla a Eva con profunda admiración. Sin embargo, pronto recuerda que esa mujer no es para él y otra vez, el despecho lo ahoga. Y ahí se da de inmediato a la tarea de seducir a Eva.

En la tentación, Satanás se vale de diversos ardides. El primero es la adulación. Aun antes de dirigirle la palabra, la serpiente, en la que se ha introducido, la halaga con sus movimientos: “inclina frecuentemente su soberbia cresta y su cuello esmaltado y brillante, lamiendo la tierra que Eva va hollando con sus plantas”.

Después se dirige a ella llamándola “soberana señora”, “emperatriz”, y se refiere a su “celestial belleza”. Eva que tiene una inclinación natural a autoadmirarse, es fácil presa de la adulación. Satanás, consciente de esta debilidad, la explota hábilmente (Taylor, 1976: 49).

Le sugiere a Eva que “la situación en que se halla no es digna de ella”. Su hermosura es admirada únicamente por Adán y esto es un desperdicio de su belleza. Debería ser como “una diosa” entre los dioses, “adorada y servida por una corte diaria de innumerables ángeles”. Siembra el descontento en ella y le ofrece el

medio de “quedar satisfecha” (Taylor, 1976: 49). También siembra la duda en ella: “¿Por qué no han de ser dioses?” Esta pregunta insidiosa mina la fe que Eva tiene en Dios. Satanás comienza su argumentación declarando una verdad, pero sobre ella construye una mentira: “aún cuando te consideres feliz, puedes serlo más aún” (Taylor, 1976: 49).

Milton tiene la gran virtud de depositar en el personaje Satanás el don del convencimiento, sus argumentos son muy lógicos, como, por ejemplo, cuando dice que nadie reclamará la preeminencia del infierno: “nadie a quien haya cabido una pequeña parte de nuestra actual desgracia, deseará, por ambicioso que sea, una desgracia mayor” (Libro II).

El demonio afirma que Dios no puede ser justo y castigarlos porque coman el fruto prohibido.

Satanás voltea completamente la situación, al grado de que convence a Eva de que no sólo Dios no la castigará si come del fruto, sino que alabará su “indomable valor” si lo hace. Asimismo, transforma lo indeseable en deseable. Dios ha dicho que si el hombre come del fruto del árbol de la ciencia morirá. Esto, explica Satanás, está dicho en sentido figurado. El hombre morirá a su humanidad para convertirse en Dios: “Así pues, quizá muráis al despojaros de vuestra

humanidad para revestiros de la divinidad; pero será una muerte apetecible”.

Eva se convence, Satanás parece tener la razón. Lo que dice es aparentemente cierto. Sin embargo, nos damos cuenta de que ha torcido la verdad y de que su lógica es inconsistente. Pero Eva no se pone a analizar lo que Satanás dice. Se embriaga con la sensación del propio valer, con la imagen que Satanás dibujó de su propia belleza, con su deseo de convertirse en diosa (Taylor, 1976: 50).

Hay un pasaje en que el demonio le dice a Eva que la noche es muy hermosa para desperdiciarla durmiendo; este hecho da pauta para pensar que Satán despierta a Eva a la oscuridad, a las tinieblas del mal en las que él debía vivir para siempre.

En la descripción imaginativa del paraíso, Milton aventaja a los románticos; más si bien estos prefieren lo solitario, salvaje y terrible de la Naturaleza, él idealiza, presentándonosla dócil y benévola al hombre, cual si ya hubiese sido domesticada; pero fecunda y pujante, como si nadie hubiera osado restringir sus ímpetus. “Tal era aquel lugar”, nos dice, “asilo feliz y campes- tre de variado aspecto; bosquecillos, cuyos ricos árboles lloran lágrimas de bálsamo y de gomas perfumadas; vergeles cuyos frutos, de doradas y

tersas pieles y exquisito gusto, penden incitantes; sitio en que se realiza la fábula de las Hespérides (González Padilla, 1976: 18).

Imposible pasar por alto la trascendencia de la caída de la pareja original y el choque psicológico que sufre Adán al pasar del estado de la *institutio* al de la *destitutio*. Aquí comienza, en germen, la Humanidad, y puede decirse que con ello “su dramática desaceleración psíquica. La ‘psiquiatría’ ha comenzado porque el primer hombre es, después del pecado, el primer psicópata” (*Enciclopedia Labor*, 1958: 788).

A pesar de ser tan vasta la colaboración que registra la conformación de la Biblia, en muchas ocasiones, esas contribuciones son muy escuetas; sin embargo, está predeterminado todo lo esencial con relación al mito del paraíso y la caída; a partir de ello, grandes epopeyas se han edificado en una esforzada asimilación del universo de los mitos bíblicos.

Poco puede decirse acerca del paraíso después de percibir el portento de epopeya que edifica, a través de 10,565 versos divididos en doce libros, el poema épico *El paraíso perdido* de John Milton.

El paraíso perdido constituye, en el desarrollo de la épica universal, un caso *sui generis*. Las grandes epopeyas de la historia literaria, inclusive las que fueron escritas en épocas cristianas, constituyen un género marcadamente extravertido por la objetividad y “exterioridad”, llamémosla así, de las acciones que en ellas se narran. En la epopeya de Milton no sucede así. Por más que muchos de los episodios rebosen brillo y espectacularidad, el eje de la lucha es el conflicto interno. La batalla se entabla primordialmente en el fuero de la conciencia. El héroe, ángel, hombre u Hombre Dios, se enfrenta a un enemigo que pone a prueba la esencia misma de su calidad moral: su libre albedrío. Y la derrota o la victoria, que su decisión reporta, se sanciona por cánones rigurosos que ponen en juego la salvación o la condenación mismas del mundo y de la especie (González Padilla, 1976: 13).

Si en Milton la batalla se libra en el terreno del libre albedrío, en Arreola se libra en el terreno de la individualidad; ambas, batallas internas. En Milton lo que está primordialmente en juego es el libre albedrío, la práctica de la libertad:

[...] Dios ha hecho al hombre libre, pero sujeto a una prueba, “capaz de sostenerse, pero libre de caer”. En el esquema miltónico, la presciencia

divina no limita las operaciones del libre albedrío. El hombre, como el ángel, ha sido creado para amar a Dios. La prueba del amor es la obediencia, pero ésta se mide y se aquilata en la libertad fiel, que es el homenaje voluntario del hombre para Dios, a diferencia de la sujeción forzosa del esclavo. Por ello, Dios no obligará al hombre a obedecer, aunque sepa de antemano que va a serle infiel. Dios tiene conocimiento del proyecto diabólico, pero no lo impedirá, para que el hombre pueda escoger. Al desobedecer, el hombre y su posteridad perderán el paraíso, la adopción divina, y merecerán, como Satanás caer en el Infierno. Aparentemente Satanás habrá triunfado en su venganza contra Dios, mas la justicia y la misericordia divinas intervendrán a favor del hombre, porque éste no pecará por su propia iniciativa, sino por seducción diabólica (González Padilla, 1976: 16).

El antiparaíso de Arreola se caracteriza por ser todo lo contrario del paraíso clásico tratado en la Biblia o en Milton. El paraíso miltoniano, como se acaba de decir, es el paraíso interior, el paraíso basado en la perfecta armonía de las facultades y sentidos –especialmente de la razón, como rectora de la voluntad– y señoreando las pasiones y los instintos.

Contrasta sustancialmente el paraíso de Arreola al descenderlo hacia circunstancias de

la más pura vulgaridad de la vida cotidiana, en donde Eva y Adán giran en un círculo vicioso a que los obligan las altas tapias de la realidad ordinaria a causa del desencuentro amoroso. “He tratado de expresar fragmentariamente –nos dice Arreola– el drama de la imposibilidad del amor y ello puede ser, en mí, fruto de cierto resentimiento, esa radical amargura la he recargado en la mujer...” (Luviano, 1990: 6).

No hay desesperanza; sin embargo, a cada paso que se da en la consecución de la esperanza, que se ve rota, surge el mal dolor:²⁰

La amada ausente nos deja sólo un dolor muy grande y por lo tanto necesitamos matarla den-

²⁰ Mal dolor y *loco dolente* forman parte de una misma atmósfera. La sección “Cantos de mal dolor” (1972d: 47-82) representa quizás una de las mejores muestras de las aristas aquí presentadas: arte poética y madurez literaria, donde la temática es muy significativa en textos como “Homenaje a Otto Weininger” (: 61), texto, al igual que otros, que ilustra el desencanto amoroso. El texto “*Loco dolente*” (el lugar doliente) es el lugar que recuerda (produce) dolor. En principio, la expresión se aplicaba al tiempo, lugar o estación en que se padecen enfermedades. A partir de ello, su significado se trasladó a la asociación del desencanto, desilusión, amargura, desengaño, decepción amorosa, etc.; ¿ante qué? ¿la indiferencia, el engaño? ¿la ausencia, la nostalgia, la melancolía?; todo eso y más, pero relacionado con la ilusión amorosa.

tro de uno mismo. De otra forma sería imposible vivir. Hay que apuñalar el recuerdo y cada seña de su paso por nuestra vida, hasta destruirla totalmente. Sin embargo, esa necesidad de olvido dice mucho de nuestro amor, de nuestra nostalgia por ella (Luviano, 1990: 6).

Desde aquí puede ya señalarse la divergencia que de un mismo tema hacen Milton y Arreola: la intención principal en *El paraíso perdido* es adjudicar a los personajes un rechazo de los asuntos convencionales por considerarlos frívolos e indignos de esfuerzo. “Según Milton el hijo se verá más acreditado por el mérito de este ofrecimiento [el de la libertad] y por el cumplimiento futuro del mismo –que implica la práctica del ‘valor’, ‘la paciencia’ y ‘la constancia sublime’–” (González Padilla: 1976: 16-17). Estos asuntos convencionales, retomados por Arreola, se trasladan a un espacio con una identidad donde la ligereza no tiene cabida al revestirse de preocupación terrenal. Desde este punto de vista, la frivolidad queda fuera en ambas perspectivas, es decir, desde la perspectiva epopéyica o desde una preocupación vital humana y terrena, pues ambas se retrotraen a través de la experiencia del creador.

En Milton está presente, con mucha claridad, que fue la primera desobediencia del hombre la causa de su caída para después ser restaurado por un “Hombre Superior”. El Adán de Arreola no tiene un antecedente específico de la caída que vive, pues no se habla de un pecado; es más, ni siquiera existe un libre albedrío. Hay en Arreola una predeterminación, cuyos efectos constituyen una preocupación trascendental a tal grado que son motivo de una temática constante a través de su obra.

Arreola no engloba, en una causa, el pecado y la salvación o el perdón (restauración del hombre); más bien, es una eterna caída cuyo castigo está representado de modo perenne con la presencia del ángel (en muchas ocasiones, precisamente, el personaje se llama Ángel) cuya misión es romper el vínculo de la pareja para ser el tercero en discordia. Pero, en realidad, el castigo se vuelve sumamente penoso por todos los matices psicológicos que se proyectan en los personajes que son Adán en el total de su obra.

En la epopeya de Milton, el valor y trascendencia residen en la consideración de

las repercusiones de la caída del hombre en el infierno, en el cielo, en la tierra, en el universo

y en la naturaleza misma del hombre (la razón humana no siempre gobernará las pasiones e instintos, porque el hombre ha roto el orden jerárquico establecido por Dios), demuestran que la caída, y su consecuencia, la redención, es el suceso más importante de la historia de la humanidad, más trascendental, “no menos elevado y más heroico”, que cualquier acontecimiento histórico o mitológico (Saravia, 1976: 58-59).

Los personajes viven una plenitud al participar de la perfección divina. Este equilibrio total del universo en el que hasta Satán es indispensable para ello, no existe en la obra de Arreola: el paraíso ha dejado de ser sublime; en él, Adán es un burócrata pueril y Eva un ama de casa frívola.

La imposible relación hombre-mujer, tan constante en la obra de Arreola, es el reflejo de la lucha interna que se lleva a cabo diariamente con la individualidad. Sin embargo, bajo la pervivencia del deseo de la fusión con el otro, reminiscencia de la unidad, la esperanza no muere. De ahí, la inevitable reincidencia a que fue sometido el andrógino al ser separado. Arreola declara: “Al dividirse el andrógino, el hombre y la mujer están condenados a buscarse; el hombre se quedó con la carga espiritual y la mujer con la carga material” (Carballo, 1968:

568). De pronto, el mito eclesiástico de aquello que “lo que une Dios, no lo separe el hombre”, desde el principio, era ya un acto fallido pues a partir de que Platón registrara que a ese ser obsesionado por ver al otro le fue concedido ese anhelo mediante la bipartición,²¹ ello acarrearía la maldición de buscarse *ad aeternum* el uno al otro sin lograr jamás la auténtica unidad, siendo esta añoranza el origen de los perpetuos males como la nostalgia o la melancolía. Dice Arreola:

²¹ Platón explica, en *El Banquete*, que en otro tiempo existía una clase particular de ser humano que se llamaba andrógino; este ser reunía en sí a los dos sexos: el sexo femenino y el sexo masculino. Los seres humanos tenían formas redondeadas: la espalda y los costados colocados en círculo. Contaban con cuatro brazos, cuatro piernas, dos rostros y una sola cabeza. Tales cuerpos resultaban muy vigorosos y concibieron la idea de combatir a los dioses. Zeus, entonces, planeó un medio para debilitar a los seres humanos: dividirlos en dos. Desde entonces, los humanos tuvieron que caminar sólo con dos piernas. Hecha esta división, cada mitad hace esfuerzos para encontrar a su otra mitad. El corolario al que Arreola llega es la “Cláusula II” (1971d: 81), que cito más adelante. En consecuencia se da la imposibilidad del encuentro: “Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas” (“Cláusula III”), (1971d: 81).

De pronto mi espíritu está excelso pero mi carne es débil. Estoy expuesto en un cristal tan frágil que basta la menor sonrisa o mirada de una mujer para, para... No, lo mío no es misoginia, es el drama de la separación. Somos partículas de un todo que buscan desesperadamente integrarse otra vez a la unidad (Luviano, 1990: 6).

El fundamento humano es esencia incurable que nos responsabiliza sin que nosotros hayamos querido. Incluso trasciende hacia otras latitudes del ser, su extensión va más allá, pero dentro de la misma profundidad del ser dividido o, mejor dicho, a la maldición incomprensible del desencuentro del ser complementario.

En torno a los mitos, la suerte pareciera ya estar escrita; cómo poder desmentirlo en consideración de los primeros arquetipos que han inaugurado esa cadena imborrable: Adán y Eva, Caín y Abel, Edipo, Layo y Yocasta, Alonso Quijano y don Quijote, Hamlet, Otello, Electra, don Juan, etc., y que de un modo interminable se siguen calcando. No sólo se trata del ser complementario para constituir el mundo positivo, sino también, en una suerte de maniqueísmo, la presencia insoslayable del lado oscuro del ser humano.

La ironía es el referente inmediato en esta constante. El carácter lúdico de la creación literaria ofrece la posibilidad de mirar una realidad plural, dispersa, tergiversada.

El cuestionamiento permanente a esa realidad asumida ha encontrado en la ironía un medio para la búsqueda de una realidad última. El hombre moderno ha transformado la ironía en forma de entender y problematizar el mundo, en expresión de la conciencia crítica que le ha dado la posibilidad de separarse de identidades, de poner en duda evidencias, de asomarse al abismo de lo real, de asumirse a sí mismo como héroe trágico (Espinosa, 2000: 59).

La vanguardia mexicana originada en las primeras décadas del siglo XX pulsa a la ironía y la emplea como una lente para atisbar la realidad. La visión irónica, cuyos orígenes se extienden a partir de finales del siglo XVIII, cobra auge en el siglo XX:

La visión irónica, nacida en las entrañas mismas de la cultura, encuentra en la literatura un ámbito fértil para su expresión. La modernidad rompió con las premisas ontológicas de lo real y puso al hombre de cara a uno de los problemas más complejos que debió enfrentar: la percep-

ción de que lo real es una construcción creada por la cultura misma (Espinosa, 2000: 60).

La ironía adquiere mayor relevancia ante el contraste de la obra de Arreola con John Milton, no sólo con *El paraíso perdido*, sino acrecentadamente en *El paraíso reconquistado*. A través de su obra, descubrimos a un John Milton ejemplo del hombre renacentista y humanista desde la conciencia de un hombre profundamente cristiano. En su obra deposita una fe sin límites en el hombre, particularmente en el libro IX, considerado como el punto axial de la misma, pues en él reorienta el sentido de *El paraíso...* ya que ahí se coloca la verdadera preocupación del poeta por destacar la paciencia y la constancia sublime del martirio, valores que considera supremos como un infalible camino hacia la humanización del hombre.

[...] tanto así que desbordó *El paraíso perdido* y es asunto de *El paraíso reconquistado*, el otro poema heroico de Milton, y en fin, que el ejercicio de esa “paciencia” y de esa “constancia sublime” y la adquisición de ese valor dependen del buen uso del libre albedrío, y de suyo sólo son posibles en un mundo posterior a la caída, puesto que son el camino, tanto por parte de Dios, como del ángel o del hombre, hacia el restable-

cimiento de la armonía, hacia la reconquista, primero del “paraíso interior” y después hacia la instauración del “cielo y de la tierra renovados” que Milton esperaba [...] en *El paraíso reconquistado*, Milton canta cómo el hombre, Hijo de Dios, puede reconquistar, mediante la gracia divina y el dominio de sí mismo, la posesión del “paraíso interior”. En todo este vasto desarrollo el común denominador es la voluntad libre. Los personajes se ameritan o se envilecen, se salvan o se pierden, en función del buen o mal uso que hacen de su albedrío (González Padilla, 1976: 14).

La herencia que Arreola recibe contiene el germen virulento que ha depositado el siglo XVIII y el XIX. La Ilustración y ese mosaico tan complejo de manifestaciones estéticas rotuladas bajo el nombre del Romanticismo van a derivar, ante la perspectiva desde la que escribe Milton, en formas muy extremas de construir la realidad: el decadentismo, el simbolismo, las guerras mundiales, las vanguardias, el existencialismo, el teatro del absurdo, entre otras. Muy lejos de una actitud de abnegación que es lo que da a la obra de Milton coherencia y fuerza, está la actitud que se recoge en la obra de Arreola. Para Milton, la fuerza del hombre no radica en las circunstancias accesorias de

riqueza, influencia o conocimiento que en un momento dado pueda poseer; ni siquiera en la pujanza o alteza de sus ambiciones, sino en su capacidad para esperar, sufrir y entregarse para edificar la interioridad paradisiaca del dominio de sí mismo.

Desde el momento en que el proyecto de modernidad, cuyo origen está en el Renacimiento, se cuestiona a partir de las turbulencias originadas en el naturalismo y en el decadentismo, la idea de Dios deja de ocupar un lugar principal, en gran medida debido a que la justicia social no se imparte como es deseado por parte de los pensadores románticos. La incredulidad se extiende hasta consolidarse en el ateísmo. Arreola nos comparte su actitud ante la pregunta sobre Dios: “La existencia me parece un drama inexplicable que sólo puedo aceptar teológicamente: Dios quiso ser entre nosotros y está siendo su creación. Creo heréticamente que Dios sufre y goza con nosotros. Sólo así puedo entender que haya tanto dolor en el mundo” (Arreola, 1973: 135). A partir de esta actitud, los matices son variados. La falta de esperanza en lo divino origina una actitud que no podría ser resuelta de otro modo más que a partir del sarcasmo y la ironía: “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 hace más de quince siglos las puertas del Reino de los Cielos no han podido ser forzadas con ganzúas” (Arreola, 1971d: 89). En otra parte dice:

A Giovanni Papini, [...] debemos un reciente escrutinio de la conciencia humana. [...]

En los círculos allegados a su intimidad se ha propagado la especie de que el escritor fue favorecido, en los postreros años de su vida, con trances sobrenaturales que incluyeron visiones beatíficas y recorridos turísticos a través del cielo y el infierno.

En el último desván del universo, dicen las malas lenguas, Papini entrevistó a nuestros primeros padres. Adán y Eva, que están todavía en carne y hueso, han envejecido prodigiosamente y no se acuerdan de nada. Dicen que su única ilusión es que muy pronto ocurra el Juicio Final y la Resurrección de la carne, para que ellos puedan morir a más tardar al día siguiente y ser sepultados en su tierra natal. Por supuesto, quieren tomarse antes una foto de familia, con todos sus descendientes reunidos en el valle de Josafat (1971d: 92).

Lo que en este trabajo se sustenta no es un discernimiento en las creencias teológicas o religiosas, sino literarias: el punto de contacto entre la obra maestra de Milton y Arreola se da a través de Eva. Ese antecedente literario, que ha tomado el papel de la mujer original, es el vértice donde convergen las pasiones exacerbadas en ambos autores, sólo que con enfoques muy distintos.

Ella, la inocencia pura, con la plenitud de su belleza, en la epopeya de Milton (Libro cuarto), deja estupefacto al demonio, despierta ante su admiración y odio, maldad y contemplación. El rencor extremo tiene lugar, como se dijo, cuando Satanás sabe que esa mujer no es para él; en su interior, se entremezclan de manera caótica todas las formas posibles de maldad, esto tiene como resultado una completa dedicación para seducir a Eva. Satanás tiene el poder de la transformación y es tan hábil que ni los hombres ni los ángeles pueden descubrirlo. Dice Milton: “ni el hombre ni el ángel pueden discernir la hipocresía, único mal que camina invisible, excepto únicamente a la mirada de Dios” (Taylor, 1976: 44). En Arreola no tiene presencia el demonio, sino el ángel. De los tres ángeles (Gabriel, Rafael y Miguel) que tienen una relación directa con

el edén, en Arreola se simplifican en uno solo, no únicamente cuando Eva está sola, sino también puede conversar y estar presente ante ambos con todas las reminiscencias del demonio miltoniano. Ángel y demonio se fusionan en la farsa de teatro de Arreola donde Eva no es precisamente codiciada, sino que, como ángel-demonio, desempeña el papel de la obligada, con todos sus matices; es decir, desarmonización de la vida conyugal. Sin embargo, quizás lo más interesante es esa codicia subyacente que define al demonio dentro del ángel y en la que el oscuro objeto del deseo es ella: una Eva consciente de la idea de que es codiciada, admirada, deseada. Pero, finalmente, se trata de una triada en la que ninguno es feliz, donde los tres dan palos de ciego ante una armonía, satisfacción o plenitud en el amor que se han quedado muy lejos, quizás confinadas allá en el paraíso y custodiadas por el arcángel Miguel.

c) “TERCERA LLAMADA ¡TERCERA!
O EMPEZAMOS SIN USTED”

El proceso en el tratamiento de este tema se ramifica en diversos matices en sus libros de cuentos hasta llegar a la pieza de teatro “Tercera llamada...”, que aparece en *Palindroma*, y

que, al igual que *La feria*, tiene la característica de ser un texto aglutinante de ciertos temas recurrentes. En ella, compendia de manera ingeniosa, fresca, aguda, creativa, crítica, pero, sobre todo, sarcástica, la tradición del mito del paraíso. Sólo que aquí el paraíso es un modesto apartamento de un edificio multifamiliar, donde Eva se llama Blanca (por aquello de la pureza y la ingenuidad), Adán, simplemente, se llama “el marido” y la figura inestable de Satanás se fusiona con la del ángel, personaje que, por cierto, lleva por nombre Ángel y bien puede ser el vendedor a domicilio que distrae, en el paraíso doméstico del apartamentito, a las amas de casa, a media mañana cuando el marido no se halla en el hogar.

Dos de las características más sobresalientes de esta obra son, por un lado, que se trata de una obra de teatro del absurdo y que, por otro lado, fue una obra de vanguardia debido a la constante y escasamente usual presencia de recursos que más tarde serían moneda común en la segunda mitad del siglo XX. Ante la cantidad innumerable de recursos, todo nos hace pensar en una obra representativa de una posmodernidad anticipada, pero también acorde a la vanguardia de su época, pues del mismo modo que da oportunidad como recurso escé-

nico al *hapenning* de los años sesenta, actualmente se prestaría a la *performance*.²² Aunado a ello, está el establecimiento de vínculos con la obra total: ahí está presente la vida conyugal como lucha, como abismo y como referente de la máxima schopenhaueriana de que el matrimonio es “guerra y miseria”; el adulterio, el binomio pareja–disolución, el desencuentro en el matrimonio, el matrimonio como castigo, la desilusión amorosa, el amor como dolor, la soledad...

El germen sigue latente, debido a que Eva es concebida en el sueño, éste se repite (ver nota 21, “Cláusula III”). La avenencia entre hombre y mujer en la vida conyugal es tan sólo una ilusión.

El comienzo de lo que después sería el enlace matrimonial tiene su origen irremediable en el mito bíblico, y su desprendimiento da lugar a que, posteriormente, “[d]ueño ya de su lenguaje y en plena literatura fantástica, el

²² Desde la portadilla de la obra se invita al director, actor, espectador, lector de la obra a que haga con ella lo que quiera. Se desmitifica el espacio escénico como tal y se invita al público a participar. Por otra parte, ya desde el título se advierte el rompimiento de la barrera entre el público y el escenario: “Tercera llamada, ¡tercera! o Empezamos sin usted”.

hombre sepultó para siempre en su memoria a la Venus de Willendorf. Hizo caer de su costado a la Eva sumisa y fue padre de su madre en el sueño neurótico de Adán” (Arreola, 1971d: 52). Como se anticipó, el “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen” es un texto representativo del tema del enlace entre un hombre y una mujer, el cual, incluso, puede servir de vestíbulo a “Tercera llamada...” por el tratamiento del matrimonio que aborda. Así, lo que deriva de una anomalía no podría tener mejor suerte: el matrimonio no es más que una continuación del castigo que prevalece desde la época primitiva:

Científicamente considerado, el matrimonio es un molino prehistórico en el que dos piedras ruejas se muelen a sí mismas, interminablemente hasta la muerte.” Son palabras textuales del autor. Le faltó añadir que a su tibia alma de creyente, porosa y caliza, la varonesa oponía una índole de cuarzo, una consistencia de valquiria. (A estas horas en la soledad de su lecho, la viuda gira impávidas aristas radiales sobre el recuerdo impalpable del pulverizado varón.)

[...]

Nada más justo que perdonar los deslices de un hombre que se pasó treinta años en el molino, con una mujer abrasiva, de quien lo sepa-

raban muchos grados en la escala de la dureza humana (Arreola, 1971a: 72-74).

Y nada tan devastador de la vida sana o de la salud psicológica como el matrimonio, pero, como “no hay mal que por bien no venga”, finalmente este ayuntamiento podría traer beneficios espirituales; no solamente el matrimonio puede ser concebido como dos piedras de molino que se muelen a sí mismas hasta el fin; dadas las aberraciones psicológicas, tan inseparables del ser humano, el matrimonio puede ser una fórmula que dé grandes satisfacciones a los insensatos masoquistas; puede ser un buen ejercicio para neuróticos o una disciplina ascética:

Derivar de allí a modernas conclusiones psicológicas es tarea que el varón realiza, por así decirlo, con una mano en la cintura. El hombre pertenece a una especie animal llena de pretensiones ascéticas. Y el matrimonio, que en un principio fue un castigo formidable, se volvió poco después en ejercicio de neuróticos, un increíble pasatiempo de masoquistas. El varón no se detiene aquí. Agrega que la civilización ha hecho muy bien en apretar los lazos conyugales. Felicita a todas las religiones que convirtieron el matrimonio en disciplina espiritual. Expuestas

a un roce continuo, dos almas tienen la posibilidad de perfeccionarse hasta el máximo pulimento, o de reducirse a polvo (Arreola, 1971a: 72).

Mas el matrimonio no es *conditio sine qua non*; simplemente, en una suerte de ley gravitacional, los extremos se atraen sin tener que llegar a las observaciones institucionales; sin embargo, con los mismos resultados:

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

Las gentes caen unas en brazos de otras sin detallar la aventura. Cuando mucho, avanzan en zigzag. Pero una vez en la meta corrigen la desviación y se acoplan. Tan brusco amor es un choque, y los que así se afrontaron son devueltos al punto de partida por un efecto de culata. Demasiado proyectiles, su camino al revés los incrusta de nuevo, repasando el cañón, en un cartucho sin pólvora.

De vez en cuando una pareja se aparta de esta regla invariable. Su propósito es francamente lineal, y no carece de rectitud. Misteriosamente, optan por el laberinto. No pueden vivir separados. Ésta es su única certeza, y van a perderla buscándose. Cuando uno de ellos co-

mete un error y comete y provoca el encuentro, el otro finge no darse cuenta y pasa sin hablar (Arreola, 1971d: 74).

En la obra de teatro “Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted”, el escenario *ad hoc*, para los tiempos modernos en donde se escenifica el nuevo paraíso, es limpiamente vulgar. Para darle un carácter de perennidad, se presenta una mezcla de la vida contemporánea moderna con algunas alusiones a la trayectoria de la cultura y la civilización, para así relacionar el proceso de la vida conyugal a través del tiempo. Ya desde la disposición del entorno se advierte la intención esperpéntica en donde la ironía, el sarcasmo y la tragicomedia se van a mezclar en una obra en que el toque que determina la atmósfera es la poética del absurdo,²³

²³ Lo que deja la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) es un gran desaliento; después de tantos millones de muertes y de países arrasados, el hombre no puede creer ya en el hombre. El individuo vuelca la mirada sobre sí mismo y descansa el sentido de la existencia en la experiencia personal y no en abstracciones o divinidades. La filosofía existencialista por estos años se expresa con Jean Paul Sartre y Albert Camus. Los antecedentes están en el pensamiento filosófico de Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger; en el literario, principalmente en Dostoievski y Kafka. En el arte escénico, hubo una fuerte manifestación profundamente

relacionada con la atmósfera de los tiempos: se llamó teatro del absurdo. Destacan como precursores Eugène Ionesco, quien inicia la corriente en 1950 con el estreno de su obra *La cantante calva*, y Samuel Beckett, quien en 1953 estrena *Esperando a Godot*.

Esta expresión fue, como lo fueron las manifestaciones literarias y plásticas de finales del siglo XIX, un golpe más al pensamiento lógico racional a finales de la primera mitad del siglo XX. El espíritu dejó de creer en la máxima rousseauoniana de que “el hombre es bueno por naturaleza”. El hombre comenzó a llevar hasta sus últimas consecuencias el espíritu crítico, poniendo más atención ya no en el enunciado sino en lo que el propio enunciado revela del enunciador, lo cual dio como resultado que a través del absurdo se diera como consecuencia el sabor del desencanto y el desengaño; de otro modo lo mismo: el desencanto y la desilusión no podían tener otro origen más que el absurdo.

Sartre emplea la palabra “absurdo” para referirse a la propia vida. Lo que prevalece es lo inconcebible, fuertemente hermanado a la corriente surrealista y dadaísta. El teatro del absurdo surge en contraposición del teatro “realista” de la época y al predominio del teatro occidental; por tanto, no había ningún interés en ser un espejo de la vida. No había forma alguna de aproximarse a lo absurdo sino a través de la derogación de objetivos concretos. Se emplea como ingrediente principal la sugerencia en la que el espectador tendrá que echar mano de la intuición, del recurso imaginativo. La estructura convencional no existe, de modo que el espectador es reeducado en una sensibilidad en la que el mecanismo consiste en una serie de secuencias de lo impredecible. La performance está estructurada con la intención de dar predominio a la imagen en la que el

íntimamente relacionado con el eufemismo de los símbolos que caracterizan a cada uno de los personajes de la pareja conyugal, más un tercero, acordes al propósito de la obra.

Engaño, hipocresía y deslealtad desfilan por las páginas de la obra de Arreola. Las perspectivas cambian y es posible que en un mismo texto, del modo en que el locutor se convierte en alocutor, un personaje pueda ser el esposo engañado o el tercero en discordia. Arreola ilustra cómo, por medio del forcejeo físico, se dan los forcejeos en las relaciones humanas o en la infidelidad (como principio de aquéllas):

Los dos hombres se dan la mano en un saludo efusivo. Suben y bajan los brazos acompasadamente, en distintos ritmos. Marido no suspende el saludo y empieza a apretar hasta que los brazos se ponen en tensión. Ángel responde y los dos comienzan a jugar, de común acuerdo, a las "vencidas". Hay altas y bajas, momentos en que uno cede pero luego se recupera y comienza a vencer el otro. Los brazos ensayan la posición horizontal y luego buscan el ángulo recto. Después de luchar en el obtuso, vuelven al horizontal. En un momento en que la posición es de empate,

espectador capta un sentido trágico de la vida y donde el predominio de lo absurdo es la fiel imagen de los tiempos que se están viviendo.

Blanca se coloca entre los dos, y primero de pie, luego de rodillas, desata el nudo de las dos manos, dedo por dedo, como alguien que desenreda una madeja. Al quedar libres, los brazos de los hombres, que se han vuelto de cara al público, oscilan sincrónicamente hasta quedar inmóviles. La mujer está entre ellos, hacia atrás, formando un triángulo equilátero (Arreola, 1971d: 74).²⁴

Ese triángulo llega a ser una relación indispensable, porque la insatisfacción en la pareja acecha constantemente en una inevitable suerte predeterminada por la falta de continuidad de la relación amorosa. No hay salida, la triangulación es inevitable. Respecto de esta situación, en otro texto, la imagen del faro es elocuente para situar la suerte que los orilla al triángulo amoroso: vivir una vida de hastío, soledad y aislamiento debido al confinamiento moral es semejante a vivir en un espacio que puede ofrecer un faro. Hastío originado por el hecho de convertirse en pareja que, por un cambio de papeles (en tanto que el marido hace notoria de manera insistente su posición de marido

²⁴ Salvo caso contrario, lo cual se hará oportunamente, de aquí en adelante las citas que sólo apunten la página harán referencia a “Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted (*Farsa de circo, en un acto*)”, en *Palindroma* (1971b).

engañado), los adúlteros caen en un estado en que la relación es similar a la de pareja de esposos. El sarcasmo, por su lado, trasciende desde el momento en que el triángulo amoroso se ha asentado como una ley universal; los dislates del marido se convierten en algo grotesco hasta lograr en la pareja adúltera la conciencia del hartazgo: cómo es que Genaro, el marido, no acepta “naturalmente” su papel de cornudo, sino que incomoda a “la pareja” infiel, haciendo, más que patente, su estatus de marido engañado. Es esta situación la que hace que los papeles se reviertan: “Genaro lo ha echado a perder. Ahora estamos envueltos en algo turbio, denso, pesado. Nos amamos con desgana, hastiados, *como esposos*” (Arreola, 1971a: 69; el subrayado es mío). Arreola no censura, mucho menos simpatiza con la parcialidad; el ángel puede pasar a tomar la suerte del marido y éste la del ángel, y tanto ellos como el objeto del deseo son partícipes del hastío, a causa de que los goces amorosos no están sujetos al goce permanente; es más, están condicionados por la fugacidad, tal y como El Bosco los representara en el tríptico del *Jardín de las delicias*, pequeños y, por tanto, fugaces frutos del bosque.

Cada vez que Arreola reincide en dar respuesta al amor fraccionado parece no hallar-

la actualizada, sino que, en esos términos, el hombre se ha quedado en el periodo cuaternario.

Algunos textos que a modo de ejemplo representan la patología de las relaciones conyugales y que, por otra parte, podrían ser una muestra del arte poética de Arreola, son los textos ya citados: “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen”, “El faro” y “La migala”; también, “Tú y yo”, “Luna de miel”, “Pueblerina” y “Una mujer amaestrada”, que veremos más adelante, entre otros. Varios de sus relatos son aristas del tema del paraíso perdido y de las múltiples proporciones del binomio hombre-mujer. Como todo producto surgido de la heterogeneidad, el tema aquí abordado es un tanto parcial; sin embargo, cumple con el objetivo de ejemplificar el proceso en el que el hombre no ha terminado de caer después de la expulsión del paraíso, el cual se extiende hasta la expulsión del vientre materno, inclusive:

[...] Yo soy un hombre que no perdonó nunca, ni ha perdonado, ni probablemente perdone jamás, el haber sido expulsado del vientre materno. Hace poco volví a pensar en eso, en el hecho de estar uno pequeño junto a algo muy grande, envuelto por nuestra madre, encapsulado en ella, acolchado, suspendido en el líquido amniótico.

Éste es el paraíso del cual fui expulsado, pero sólo fue el primer desprendimiento de otros que he sufrido en la vida (Arreola, 1996: 15).

Eva también adquiere el papel de Eva-madre y se relaciona con los atavismos por los que la historia de la cultura ha atravesado. Mucho tiempo después, tras la expulsión del paraíso, se hace extensiva esa característica, esa atmósfera, por medio del matriarcado, aunque edénica pero asfixiante:

Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso. Pero como una semilla en la dulce sustancia de la fruta, eficaz como una glándula de secreción interna, adormilado como una crisálida en el capullo de seda, profundamente replegadas las alas del espíritu.

Como todos los dichosos, Adán abominó su gloria y se puso a buscar por todas partes la salida. Nadó a contracorriente en las densas aguas de la maternidad, se abrió paso a cabezadas en su túnel de topo y cortó el blando cordón de su alianza primitiva (Arreola, 1971d: 72).

Acorde al progreso de las eras, el vínculo entre el hombre y la mujer se tiñe de las circunstancias que le corresponden, no sin darle persistencia a la misma propuesta; de tal modo

que el tema de la búsqueda de una explicación del antagonismo hombre-mujer dé por resultado una obsesiva e infructuosa ilusión:

Abrumado por las diosas madres que lo ahogaban telúricas en senos pantanosos, el hombre dio un paso en seco y puso en su lugar para siempre a las mujeres. ¿Para siempre?

¿Para siempre? ¡Cuidado! Estamos en pleno cuaternario. La mujer esteatopigia no puede ocultar ya su resentimiento. Anda ahora libre y suelta por las calles, idealizada por las cortes de amor, nimbada por la mariología, ebria de orgullo, virgen, madre y prostituta, dispuesta a capturar la dulce mariposa invisible para sumergirla otra vez en la remota cueva marsupial (Arreola, 1971d: 51-52).

Si la tradición medieval hasta los Siglos de Oro perfeccionó el significado de Psiquis, registrada desde Apuleyo como el alma o mariposa que busca la luz (el conocimiento) y se funde en él (fusión del alma y Dios del misticismo), puede así derivarse la trascendencia del sarcasmo contenido en el verso “Divina Psiquis, dulce mariposa invisible” (del poema homónimo de Rubén Darío, el cual sirve de epígrafe al “Homenaje a Johann...”) que peli-

gra ser atrapada y sometida al encierro del saco marsupial del matriarcado.

La búsqueda de Arreola pareciera ser producto del castigo aplicado al hombre por haber pedido la separación cuando era un ser andrógino: “Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja” (Arreola, 1971d: 81). Los matices son múltiples, en las doxografías se lee: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones” (Arreola, 1971b: 71). El dolor por la ruptura, el amor inalcanzado, el desencuentro, la incompatibilidad, etcétera, son versiones de una misma temática.

En algunas ocasiones, Arreola ha declarado ser un devoto del lenguaje oral, dentro de otras devociones ante el lenguaje.²⁵ Ha explorado, mediante diversos recursos como proverbios, adagios, frases hechas, etcétera, la tradición del lenguaje paremiológico.²⁶ “Luna de miel” ha dado como resultado un texto que

²⁵ “Mi trabajo de escritor nació de mi pasión por las palabras” (Arreola, 1998: 294).

²⁶ Un ejemplo, entre otros, es la secuencia en *La feria* de los fragmentos relacionados con el agricultor que lleva un diario, que es la recreación del adagio “Zapatero a tus zapatos”. Según la confesión del propio Arreola, se trata de

expande esta frase con alegorías, metáforas, sinécdoques y relaciones literales. La miel no podría quedarse en su estado líquido de transparencia ambarina, pues con el tiempo tiende a cristalizarse y el efecto es doble: sirve como asidero pero también terminará convirtiéndose en pasadizo intransitable y hostil.

Lo que en un principio significó un suave desplazamiento, e incluso una dulce zambullida, se convierte en una asfixia palustre que poco a poco se va solidificando, razón por la cual no encuentra otra salida más que la búsqueda del camino hacia la libertad:

Ella se hundió primero. No debo culparla porque los bordes de la luna parecían lejanos e imprecisos, desfigurados por el crepúsculo amarillo. Lo malo es que me fui tras ella, y pronto nos hallamos engolfados en la profunda dulzura.

Inmersos en el mar espeso de apareados nadadores, navegamos mucho tiempo sin rumbo y sin salida. Flotamos al azar de entorpecidas caricias, lentos en la alcoba melosa, esférica y continua.

De vez en cuando alcanzábamos una brizna de realidad, un islote ilusorio, un témpano de

una de las experiencias que tuvo su papá probando fortuna como agricultor (Arreola, 1998: 361).

azúcar más o menos cristalizado. Pero aquello duraba muy poco. Ella siempre encontró la manera de perder el equilibrio, arrastrándose otra vez en su caída de piélagos atrayente.

Comprendiendo que la salida no estaba en la superficie, me deje ir hasta el fondo en uno de tales accidentes. Imposible decir cuánto duró el empalagoso descenso vertical.

Finalmente alcancé el suelo virgen. La miel se había depositado allí en duras y desiguales formaciones de cuarzo. Empecé a caminar, abriéndome paso entre las peligrosas estalactitas. Cuando salí al aire libre, eché a correr como un prófugo. Me detuve a la orilla del río, respire a plenos pulmones y lavé de mi cuerpo los últimos restos de miel.

Entonces me di cuenta que había perdido a la compañera (Arreola, 1971d: 79).

Una de las virtudes de “Pueblerina” (Arreola, 1971a: 45-48) es la de girar en torno a un hecho sin necesidad de interpretarlo. El tino consiste en tomar la situación como algo natural, lo cual desemboca en un humor sardónico: la maestría del relato deriva de la poética de la sugerencia. La construcción se hace a partir de una metáfora sobre la situación de un hombre cuya mujer es de “cascos ligeros”. Como es de esperarse, los cuernos, que son el emblema del marido engañado, son el motivo

para que el relato se realice desde la perspectiva de la fiesta brava. Semejante al cuento “El traje nuevo del rey” de Andersen, en el cual sólo el personaje que lo porta no ve que existe tal traje. Ante tal situación, la vida debe seguir su curso normal; el narrador dice: “Como tener cuernos no es una razón suficiente para que un hombre metódico interrumpa el curso de sus acciones”, antes de salir al coso, don Fulgencio (así se llama el personaje, nombre que alude al resplandor de los cuernos) realiza los ritos de costumbre (no sin encontrarse con la pequeña dificultad de colocarse el sombrero) cepilla los zapatos y también los cuernos, ya de por sí resplandecientes. La fiesta taurina se inicia al salir don Fulgencio a la calle “respingando”. El relato sigue su curso aprovechando las ramificaciones que puede tener la figura de los cuernos; son miradas oblicuas que se desvían de la alusión directa del marido engañado, tal y como sucede más tarde en uno de los pasajes de la novela *La feria*:

Preguntado Salomón,
respondió como el recluta
no es defecto ser cabrón
cuando la mujer es fruta.

Decidido a poner punto final a su situación, el ferrocarrilero dijo los versos con voz fuerte y provocativa, alentado por unas copas de tequila y clavando los ojos en su mujer, que salía de la cocina con un plato de sopa humeante y apetitosa. Sus manos no temblaron y sostuvo la mirada del hombre con una sonrisa dulce, infantil, y el golpe de la palabrota, en vez de turbarla, puso alrededor de su cabeza un halo de inocencia.

—Te hice sopa de elote, de esa que te gusta mucho...

—Y los tamales de chivo (1971e: 140).

En una página anterior se sabe que “el ferrocarrilero mató a su mujer, lo hizo prevenido por ese canalla solapado que hasta ahora nadie ha podido descubrir”.

De lo dicho, y la comprensión de ello de una forma distinta, resulta el efecto del cuento “Pueblerina”; a su vez, deriva también en que el protagonista sea martirizado, lo cual sólo termina en la inmolación con que culmina toda fiesta taurina, y en la que todo el pueblo participa. Acorde al proyecto del texto, la esposa (motivo y origen) no participa directamente en la fiesta, mucho menos se alude como mujer infiel; su implicación, como la causa de la que arranca el cuento, queda tácita, siguiendo

lo tangencial de las situaciones que señalan la importancia que representa el personaje; sin embargo, cuando sale al ruedo don Fulgencio, hay una participación explícita del personaje al momento en que se encarga de aplicarle “el dardo de la divisa”, es decir, al darle el beso en la puerta; se trata de un “secreto a voces” que viene a destacar lo sarcástico e irónico de la situación en la que se halla don Fulgencio. Al final, el carpintero, al igual que el pueblo, e incluso el narrador, se une en contra de los designios de la víctima, quien ha pedido en su testamento que lo entierren sin cuernos; no obstante, el comedimiento del carpintero adapta la tapa del féretro a los cuernos de don Fulgencio. De lo anterior, se infiere la intención del sarcasmo, el cual se sugiere del traslado de la deshonra hacia la concretización emblemática en los cuernos, deshonra que lo seguirá hasta el último minuto en la tierra.

La atención dirigida de un hombre a una mujer en “Una mujer amaestrada”, va también en sentido inverso, de una mujer a un hombre. Estos cambios permiten desentrañar la complejidad que se ha dado por establecer una relación entre la pareja; se trata de una relación sin posibilidad de armonía. Se trata del sarcasmo, al igual que en “Pueblerina”, dada la

imposibilidad por anular el abismo comunicativo que hay entre ellos dos:

Guiado por un ciego impulso de solidaridad, desatendí a la mujer y puse toda mi atención en el hombre. No cabe duda de que el tipo sufría. Mientras más difíciles eran las suertes, más trabajo le costaba disimular y reír. Cada vez que ella cometía una torpeza, el hombre temblaba angustiado. Yo comprendí que la mujer no le era del todo indiferente, y que se había encariñado con ella, tal vez en los años de su tedioso aprendizaje. Entre ambos existía una relación, íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera. Quien profundice en ella, llegará indudablemente a una conclusión obscena (Arreola, 1971a: 101-104).

La cadena con que la sostiene contradice su función, con ello se pretende crear una relación virtual; más bien, se ilustra la imposibilidad de vínculo, pues el menor esfuerzo basta para romperla. Lo mismo sucede con el látigo, denegación del fin para lo que se usa, el cual es también la representación de la inexistencia de los lazos.

Es demasiado obvio en Arreola el recurso escénico, la plaza pública, la vida como representación y como circo (p. ej., ver: "*Parturient*

montes”). En “Una mujer...” hay un paralelismo entre la vida pública y las relaciones privadas, en donde lo privado es público, debido a que como actividad humana es de todos sabido. En esta representación pública, lo simbólico del espacio de la vida doméstica o familiar se marca por medio de un círculo de gis. Círculo al que audazmente penetra el narrador.

El texto es el resultado de una reflexión, de inquietudes que persisten en Arreola a lo largo de toda su creación, de actitudes y puntos de vista respecto al hombre y a la mujer que, en gran parte de su obra, están imposibilitados para establecer una relación de pareja.

A partir de esa imposibilidad, se sitúa una escena que, además, transparenta las relaciones familiares. Esta inserción de la familia en el espectáculo se remonta al planteamiento aristotélico que consiste en que para que la fábula logre efectos de temor o de piedad es necesario que muestre relaciones de parentesco. André Green, en sus reflexiones sobre el teatro, deduce de este planteamiento que “la familia es, pues, el espacio trágico por excelencia” (*apud*. Poot Herrera, 1992: 108).

Si en la “Cláusula II”, antes comentada, “[c]ada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser

monstruoso: la pareja”, el enano que ameniza con el tamboril no podría ser otra cosa más que el engendro creado por ese ser monstruoso que es la pareja.

Como se dijo, la poética de las relaciones de pareja y los matices que se derivan de ella, donde predomina el desencuentro, la desilusión y el dolor amoroso, aparecen a través de su obra; así, desde *Confabulario*, el tema de la imposible armonía de la vida conyugal está presente en el texto “La vida privada” y persiste en varios textos de *Bestiario*, hasta llegar a *Palindroma*, al que pertenece la sección “Cantos de mal dolor”.

He señalado, como tema axial, la relación hombre-mujer. Sin embargo, es conveniente hacer notar que de ello se deriva una complejidad de correspondencias en las que el narrador hace un recorrido, tanto de recursos de la retórica y vanguardia literaria como de los múltiples matices temáticos, que refleja las multiplicidades derivadas de las relaciones hombre-mujer, no sólo de la cultura contemporánea del autor sino a lo largo de la existencia humana.

La conducta masculina ante las relaciones maritales tiene explicaciones que comienzan ya desde los orígenes de la civilización, pasan-

do por las etapas que más se destacan de su trayectoria, o bien desde la gestación y desarrollo del ser en el vientre materno.

El antropopiteco empezó a erguirse cada vez más, vacilante en dos pies como un niño, como un borracho de nuestros días. Pero poco a poco se le fue asentando la cabeza y caminó paso a paso al pensamiento conceptual. Ella, en cambio, tardó mucho tiempo en adoptar la posición erecta, sobre todo por razones de embarazo y de pecho. Entre tanto, perdió estatura, fuerza y desarrollo craneano. [...]

El troglodita amplió su concepción del mundo alejándose cada vez más de la húmeda caverna, desdeñando una dieta monótona y vegetariana. Sin embargo, después de sus vagabundeos, volvía ya entrada la noche dando como disculpa pequeños trofeos de caza y de pesca, así como juguetes para los niños. [...]

Dueño ya de su lenguaje y en plena literatura fantástica, el hombre sepultó para siempre en su memoria a la Venus de Willendorf. Hizo caer de su costado a la Eva sumisa y fue padre de su madre en el sueño neurótico de Adán (Arreola, 1971d: 51-52).

Las correspondencias que establece Arreola entre el dato antropológico, la historia del hombre, de la civilización y de la cultura, a tra-

vés de un sincretismo, con los recursos propios del discurso literario, tiene como principio la pormenorización del tema.

No queda resquicio alguno que no sea objeto de relación con esa célula original, la cual ha perpetuado la estirpe humana bajo el juego de tensiones que representa el enmarañado contexto relacionado con el ciclo de reproducción. De modo que reducir al tema de la misoginia, como lo ha hecho cierta crítica, la línea de preocupación de Arreola respecto de las relaciones hombre-mujer (una de las más destacadas en su obra literaria) sería como querer hacer la presentación de algún felino diciendo que tiene pezuñas. Su preocupación trasciende y lo lleva a la creación literaria de cualquier haz de luz, a través del cual pueda abordar lo que para él es uno de los vínculos primordiales de las relaciones humanas. De modo que tópicos como las fantasías mecánicas, indicadas a principio de este trabajo, también ofrecen una perspectiva en la escritura del tema que me ocupa. Tal es el caso de la ficción científica donde los avances de la tecnología de la robótica y el látex pueden ofrecer a las necesidades humanas grandes soluciones.

Lejos de representar una amenaza para la sociedad, la venus Plastisex resulta una aliada poderosa en la lucha pro restauración de los valores humanos. En vez de disminuirla, engrandece y dignifica a la mujer, arrebatándole su papel de instrumento placentero, de sexófora, para emplear un término clásico. En lugar de mercancía deprimente, costosa o insalubre, nuestras prójimas se convertirán en seres capaces de desarrollar sus posibilidades creadoras hasta un alto grado de perfección. [...]

Al popularizarse el uso de la Plastisex, asistiremos a la eclosión del genio femenino, tan largamente esperada. Y las mujeres, libres ya de sus obligaciones tradicionalmente eróticas, instalarán para siempre en su belleza transitoria el puro reino del espíritu (Arreola, 1971a: 88).

Las complejidades, que subyacen en toda relación, no sólo conciernen a la pareja humana, sino que también se incluye la de los animales; sin embargo, pudiera ser lo mismo, finalmente, en tanto que es común que los humanicemos a través de las fábulas por medio de la prosopopeya. En la obra de Arreola, no sólo se explota esta recurrencia sino que también se proyecta una parábola en la que, como en “El rinoceronte” o, como ya se vio, en “Pueblerina”, se bestialice a los seres humanos.

Como se dijo, “Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted”, indudablemente representa la recreación, suma y clausura de los temas recurrentes que Arreola ha pulido a través de su obra. Hemos tomado como referencia casi obligada *El paraíso perdido*, de John Milton, para establecer algunos contrastes con la obra de teatro “Tercera llamada...”. Quizás de modo un tanto extrapolado se puede decir que en Milton destaca, por sobre todo, no sólo la excelsitud que seduce al lector, sino también el recorrido por los pasajes agradables que se hayan en el poema: los caracteres sublimemente humanos están pintados con maestría y, más aún, la inocencia y el amor de Adán y Eva.

Bajo la óptica de los significados que puede aportar el proceso de la literatura comparada, hay una extrema discordancia respecto de los rasgos gloriosos de una obra perteneciente al humanismo renacentista en la época de la restauración inglesa de Milton, los cuales también son definatorios de la pareja original, pero donde los protoplastos han sufrido desgaste con cada ayuntamiento conyugal repetido hasta la saciedad hasta llegar a un “paraíso del siglo XX”, donde los rasgos son aún los mismos, pero que, por tal motivo, desembocan muy desteñidos en un siglo XX bastante crítico.

Ante el tribunal supremo, Eva se limitó, entre cínica y modesta, a hacer una exhibición más o menos velada de sus gracias naturales, mientras recitaba el catecismo de la perfecta casada. Las lagunas del sentimiento y las fallas de la memoria fueron suplidas admirablemente por un extenso repertorio de risitas, arrumacos y dengues. Finalmente hizo una espléndida pantomima del parto doloroso.

Adán, muy formal por su parte, declamó un extenso resumen de historia universal, convenientemente expurgado de miserias, matanzas y dolos. Habló del alfabeto y de la invención de la rueda, de la odisea del conocimiento, del progreso y de la agricultura y del sufragio femenino, de los tratados de paz y de la lírica provenzal...

Inexplicablemente, nos puso a ti y a mí como ejemplo. Nos definió como pareja ideal y me hizo el esclavo de tus ojos. Pero de pronto hizo brillar, ayer mismo, esa mirada que viniendo de ti, por siempre nos separa (Arreola, 1971a: 73).

En “Tercera llamada...”, la descripción de la escena presenta una mezcla de la vida contemporánea moderna con algunas alusiones prehistóricas (aves disecadas con variantes de ictiosaurio, un colmillo de mamut, la venus de Willendorf, una amonita jurásica). Ya desde la

disposición del entorno se advierte la intención esperpéntica donde la burla, la ironía, el sarcasmo y la tragedia se mezclan. El acierto de esta obra es, precisamente, el eufemismo que hace que los símbolos de la pareja conyugal y el triángulo no se vuelvan irrelevantes, vulgares y mediocres.

Dados los arquetipos del paraíso bíblico, el escenario no podría ser otro más que el paraíso, pero el insípido del siglo XX:

ÁNGEL, *aplaudiendo*:

¡Bravo! ¡Bravo! Pero volviendo a lo del Paraíso, creo que no pueden ustedes quejarse, tienen una casita preciosa...

MARIDO:

Es un departamentito muy chico...

BLANCA:

Pero muy cómodo y muy seguro. [...]

MARIDO:

Y como ya no tenemos niños... *Blanca le hace un gesto acusador.*

ÁNGEL, *auxiliándolo*:

¿Y animalitos?

MARIDO:

Tampoco. Nos los fuimos comiendo poco a poco, para irlos pasando. Había unos enormes, que acababan con todo. Ésos nos los comimos primero, ni modo... A mí me gustan mucho los

animales, pero no había remedio, o ellos o nosotros... (Arreola, 1971b: 86-87).

Si bien hemos apuntado el profundo contraste entre *El paraíso perdido* y “Tercera llamada...”, a fin de cuentas hay un punto de convergencia por el que Milton, al igual que Arreola, ha sido acusado de misógino, sobre todo por los aspectos con los que presenta el primer escritor al personaje de Eva que en nada la redimen. Sin embargo, es muy importante señalar que Arreola no apuesta ni por el hombre ni por la mujer, puesto que con diferentes suertes, todas ellas adversas, ambos viven un destino inmerso en el hastío y el desencanto.

Se define en gran parte el estilo de la obra por la extrapolación de algo que en algún momento pudieron haber sido virtudes: algunos valores han sido trastocados y la sensatez o la humildad ha sido llevada al extremo del cinismo o la frivolidad. Sirven de ejemplo las acotaciones constantes que va dando el autor en diferentes escenas, como, por ejemplo:

BLANCA,

desafiante, cínica y coqueta. El monólogo es un resumen de lógica femenina, y oscila entre chisme de comadre y disertación de culta dama. Pero el todo debe estar impregnado de simpatía:

¿Y ustedes qué esperaban que hiciera? ¿Lo que ustedes no han hecho en mi lugar? ¿Hacerme la disimulada y dejar escarpase a la serpiente? Olvídenlo. Soy responsable de mis actos. Di el sí desde un principio y lo seguiré dando hasta que le atine. Soy una mujer romántica y creo en el cálculo de probabilidades... El fin justifica siempre los medios ¿no es cierto? Aunque una se vaya de por medio... Soy una mujer de principios ¿no le parece, verdad? Y los años no han pasado en vano sobre mí, aunque todavía me defiendo. Como ustedes se dan cuenta, todavía puedo pegarla como dama joven [...]. (114) [...] ¡Santo Dios! Se me ha hecho tarde por estar hablando de más... Ya van a dar las nueve y este hombre se tiene que ir a trabajar... [...] Tengo que servirle ahora mismo el desayuno a mi marido, porque yo, como todas ustedes, soy una criada desde el día de la creación, la costilla de Adán, como quien dice (1971b: 116-117).

En la Biblia, es el mismo Yahveh el encargando de castigar mediante la expulsión, a la pareja original. La representación iconográfica del ángel como ejecutor de las órdenes de Yahveh se debe a las múltiples exégesis que se han hecho de las Escrituras. Se infiere que Yahveh tiene emisarios para cumplir con tales encomiendas, tal y como sucede en *El paraíso perdido* y en toda la antigua tradición plásti-

ca. Así que, desde el empíreo, Dios ordena y la corte celestial ejecuta.²⁷ Arreola, siguiendo la tradición de representar al arcángel Miguel como encargado de hacer efectivas las órdenes de Dios (sobre todo, en total congruencia con su versión en la vida terrena –en una especie de trasmutación luciferina) lo emplea como el en-

²⁷ En la iconografía relacionada con la expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal predomina la recreación de la colocación de los “querubines” y la “espada vibrante” para resguardar la entrada al Paraíso. Si bien los arcángeles que directamente tienen contacto con el Paraíso son Rafael, Gabriel y Miguel, es este último el encargado de ejecutar la orden de Yahveh. En realidad, como se dijo, es el propio Yahveh quien directamente, como castigo, los expulsa, tras de hacerles recordar el mandato que han desobedecido, así como también castiga al demonio reduciéndolo a la forma de serpiente por haberlos hecho caer en el pecado de la desobediencia (Gn. 3: 8-23). Es sólo entonces, cuando comen del fruto prohibido, que adquieren conciencia de la desnudez (Gn. 3: 7).

En el Edén, aun estando desnudos Adán y Eva, no lo están, pues los cubre un vestido de gracia “que se adhería a ellos como un hábito glorioso” (Agamben, 2011: 77); sólo cuando comen el fruto del árbol prohibido advierten la desnudez, el cuerpo sin gloria; entonces, perciben entonces la enfermedad y la muerte: se da la naturaleza del cuerpo como algo finito y corruptible. Inclusive se da la escisión entre la carne y la voluntad al aparecer la excitación incontrolable por medio de la libido (Ver Giorgio Agamben, 2011).

cargado de buscar la intimidad que corrompa la armonía de la pareja. De ahí que la inestabilidad de la figura se manifiesta por medio de caracteres como el vendedor ambulante, el merolico, el salvador oportuno de las vicisitudes por la que atraviesa Eva en la vida cotidiana.

MARIDO, *como si fuera la conclusión más lógica:*

Entonces...¿De veras es usted un ángel?

BLANCA

¡Ya te dije que me salvó la vida! Iba yo por el paseo de la Reforma, llegando a Insurgentes, cuando di la vuelta en sentido contrario...

MARIDO, *queja infantil:*

Pero si ni siquiera tenemos un automóvil...

BLANCA, *lógica femenina:*

Allí está precisamente el milagro... (1971b: 82)

Pero como también puede verse, desde el comienzo de la obra, que el marido es presentado como un pobre diablo que raya en la ingenuidad, es infantil y un inútil (cf. 1971b: 77)

Como ya se ha dicho, la ironía²⁸ es el tropo (transferencia de significado) que más destaca

28 “[...] ironizar es siempre una cierta forma de bromear burlescamente, de descalificar, de hacer irrisorio, de burlarse de alguien o de algo” (Kebrat-Orecchioni *apud* Hutcheon, 1992: 176).

en la obra de Arreola, por lo que al ser éste un ejemplo que recoge la poética del autor se da en la misma tesitura.

MARIDO

[...] *triumfalmente, busca en la sala y dispara con precisión hacia una butaca determinada. Detonación pavorosa, seguida de un alarido femenino.* BLANCA, *melodramática y poniéndose en pie:*

¡Ay! Muerta soy...

MARIDO, *hipócrita, malvado y feliz:*

Le tocó a usted señora... perdóneme por mi mala puntería... Pero con ese aire de Blanca paloma que tiene usted... *Transición dolorosa hacia sí mismo:* ¡Blanca? ¡Blanca, amor mío, te juro que ha sido un accidente! Un puro juego de palabras... Yo no quise herir tu susceptibilidad... (1971b: 128)

Son precisamente estos modos metafóricos los que pudieran parecer un “puro juego de palabras”, el ornamento del discurso que finge ser la finalidad; no obstante, hay algo más cuya insistencia revela la intención de Arreola: de los tres protagonistas, ninguno se salva del escarnio derivado de la lucha conyugal, donde el tercero en discordia ni siquiera resulta ser una buena solución para el hastío en el que finalmente resultan estar inmersos los tres.

BLANCA [...]

[...] ¡Todas andamos en busca de un hombre y siempre vamos a dar a un callejón sin salida! Siempre nos salen al paso la bestia y el ángel. Y entre el marido y el ángel, una no sabe por quién decidirse... ¡Siempre nos equivocamos de ángel, de hombre y de marido, por toda la eternidad..! (1971b: 120).

Las circunstancias se dan a modo de prototipo. Circunstancias derivadas de una realidad que a fuerza de ser repetitiva ha quedado ya tipificada; las representaciones derivadas del hecho literario, son ya un lugar común.

MARIDO

Mató con todas las de la ley... Está en un aprieto pero yo creo que la vamos a absolver... Soy un experto en derecho conyugal. Lo mató cuando estaba dormido, poniéndole en la nariz todo el gas de dos encendedores apagados, de esos que venden en todas las tiendas... Es un crimen muy bonito, casi, casi perfecto. Se los voy a contar. Se trata de un matrimonio feliz, un círculo vicioso en cuyo centro está una mujer romántica pero decepcionada... y la periferia en todos los televidentes. Se casa otra vez y está viendo la televisión con su nuevo marido. Todo pasa en cámara lenta. Ella corrige los errores, y

comete el crimen de nuevo... Así sucesivamente. Entonces ni hablar... ya se ha casado hasta ahora siete veces... Yo sigo alegando su causa. Y si Dios le presta vida y licencia... acaba con el género humano... ¿Saben cuál es mi principal alegato? [...] Creo que va a hacer impacto en el jurado: “Perdónela usted señor Juez, porque sabe lo que está haciendo...” (1971b: 104-105).

Como es de esperarse, el ayuntamiento entre un hombre y una mujer, el de los primeros padres, se va a repetir del mismo modo en que ha sido registrado en las escrituras. Sin embargo, también se repiten las características de los primeros descendientes.²⁹ Dice Plauto: *Lupus est homo homini...*³⁰

²⁹ Después que Adán y Eva fueron echados del Paraíso tuvieron muchos hijos e hijas. Dos de ellos fueron Caín y Abel. Los dos ofrecieron sacrificios: Abel ofreció en el altar lo mejor de sus ganados; Caín los frutos del campo. Dios se agradó con el sacrificio de Abel, pero no con el de Caín, pues sabía que era malo y vengativo. Éste sintió entonces envidia de su hermano, e invitándole a salir al campo, se arrojó sobre él y lo mató. La estirpe humana conoció por primera vez la muerte (Ver, Gn. 4: 4-8).

³⁰ “El hombre es el lobo del hombre” (Plauto, *Asinaria*, Acto II, Escena IV).

MARIDO, *muy humilde y esperanzado*:

¡Tiene usted razón, doctor... Pero hace tanto tiempo que queremos un hijo... ¿Sabe usted? Desde que nos salimos del paraíso... Pero un hijo de veras, porque todos los demás nos han salido unos malcriados, hijos de la mala vida... *Se vuelve vagamente hacia el público.* Perdonando lo presente... Siempre matándose unos a otros, siempre quitándose el pan de la boca... Siempre comiéndose el más grande al más chico... (1971b: 144)

Arreola se ha desligado de los recursos escénicos del teatro tradicional, puesto que al disponer la escenografía de una forma nada convencional, lo que se logra es una atmósfera jamás vista en el teatro en México. La intención es advertir, por medio del sincretismo histórico, que la historia del ser humano ha sido una espiral, por dos motivos: porque el tiempo transcurre inexorablemente, pero también porque la historia del hombre, debido al factor tiempo, es una perífrasis a la que se reduce la trayectoria de la civilización y la cultura.

Por medio del personaje Blanca, se hace un recorrido de la historia del hombre desde sus inicios hasta que caminó erguido. De acuerdo con esto, no hay nada nuevo que contar. Todo es una repetición constante.

BLANCA [...]

[...] Me acuerdo que mi mamá me traía de la mano, como le dije. Yo era la única que le quedaba, porque los más chicos se le murieron de frío y los más grandes pusieron para calentarse su casa aparte... De mi padre ni hablar. Se quedó atendiendo sus negocios de caza y pesca en una oficina subterránea, acompañado por la señorita de Willendorf, su secretaria si no me equivoco... Era un hombre con toda la barba, pero en sus ratos de ocio pintarrajeaba las paredes con recuerdos de juventud, una especie de diario con escenas de cacería pornográfica. Dios lo haya perdonado... *Se santigua*. Amén. Pero volviendo otra vez a mí, les diré que apenas repuesta y cuando estaba saliendo de nuevo sol, no me acuerdo si era en la Costa de Marfil o en la Costa Azul, porque entonces no había estrecho de Gibraltar, pidió mi mano un gorila muy guapo... Los gorilas son peludos pero muy buenas personas y amantes de la familia. Tienen las tres eses mayúsculas: son feos, fuertes y formales... Yo estaba enamorada de un oso, ni modo... Un oso de la espelunca... Ahora comprenderán ustedes porqué en las cavernas del Paleolítico Superior, los huesos de ellos y de nosotras aparecen confundidos... *Muy pícaro*: Ya lo saben, el hombre y el oso, mientras más feo más hermoso... Pero los hombres se han vuelto muy orgullosos desde que andan en dos patas, y creen que todo se lo deben a Darwin... [...] Lo demás de la historia

no se los cuento, porque se lo saben al revés y al derecho... (1971b: 116).

Echar mano de los recursos que identificaban al teatro del absurdo sirve para insistir y sellar el hecho de la incompreensión de la imposibilidad de la vida humana desde la creación o los avatares de la civilización (cf. 1971b: 77, 108, 97).

Para cerrar esta sección, sólo deseo hacer hincapié, desde la perspectiva de la obra de Arreola, que el arco o, mejor dicho, línea vertical que hace de su propia experiencia como escritor puede constatarse en “Tercera llamada...”, donde el propio autor se hace cargo de hacer evidente, en un acto de autoreferencialidad, esta intención al incluir textualmente pasajes suyos de la obra anterior. Cito como uno de los tantos ejemplos la inclusión de algunas líneas de “El soñado”:³¹

³¹ La intención es muy evidente, muestra de ello es la autointertextualidad que refleja la inserción de textos anteriores a “Tercera llamada...” y que en ella se incluyen como ya sea como referencias indirectas o directas: “Post scriptum” (1971d) – “Tercera llamada...” (67, 127); “Pueblerina” (1971a: 45) – “Tercera llamada...” (107, 120-121); “Tú y yo” (1971d: 72-73) – “Tercera llamada...” (104, 149); “Una de dos” (1971d) 90 – “Tercera llamada...” (97).

MARIDO

Entonces, ¿de veras es usted un ángel? *Le toma el brazo, como para cerciorarse. Cambio de luz.*

ÁNGEL, *transfigurado, deshaciéndose suavemente del marido, avanza un poco y comienza a recitar como si estuviera solo ante el público:*

“Carezco de realidad. Temo no interesar a nadie... soy...”

BLANCA, *al oído, apuntándole amorosa:*

“Un guiñapo, un dependiente, un fantasma...”

ÁNGEL, *desesperado por no saberse el papel:*

¡Ya he dicho que soy un guiñapo!

[continúa la cita de “El soñado”, 1971d: 105]
(1971b: 82-83, 95).

“Tercera llamada...” y *La feria* son obras que se responsabilizan de dos etapas que, de manera general, dotaron de sentido su vida: la de Zapotlán, junto a los diferentes trabajos que desempeñó en Jalisco, y la de la vida urbana en el Distrito Federal y París.

En 1943, el escritor en ciernes publicó “Hizo el bien mientras vivió” y “Un pacto con el diablo”; inauguró su carrera como escritor al publicar el primero en *Eos, Revista Jalisciense de*

Literatura y el segundo en *Letras de México*, dirigida por Octavio G. Barreda (Arreola, 1998: 179, 180). La carrera de editor y corrector, paralelas a la escritura, posibilitó las experiencias que posteriormente serían la plataforma de conocimiento que le permitirían encabezar infinidad de talleres literarios, donde logró formar a una gran cantidad de escritores. Sin embargo, el eco de quienes pudieron ser partícipes de estos eventos poco a poco se ha ido apagando; lo que queda es la obra, una obra breve contenida en cuatro libros de relatos y una novela.

He querido destacar aquí un tema que me ha permitido trazar verticalmente una línea que atraviesa su obra, y con ello la evidencia de lo que representa una preocupación. El trazo obtenido es lo que finalmente queda.

Un hombre decide escribir, otro pintar, otro estudia algún aspecto de la naturaleza. Compartir sus experiencias no persigue la vana finalidad de “tener la razón”, sino de cómo fue su experiencia del paso por la vida. Arreola nos ha dejado una obra y, dentro de ella, varias aristas, una de las cuales ha sido su preocupación por la vital relación hombre-mujer como pareja.

Conclusiones

SI POR “HUMANIDAD” COMPRENDEMOS EL ejercicio derivado de la condición del hombre en la categoría de persona o de ser humano, la práctica de su humanidad en consecución de la forma acabada, el ideal o el espíritu del hombre, es posible sólo por el lenguaje. Equidad, justicia, amor, naturaleza, mujer, son palabras, como también son palabras tristeza, miedo, dolor. Es la voz, el logos, lo que ha representado el goce, el dolor, las pasiones y la expresión del ser.

Hemos visto cómo en Arreola el lenguaje es el punto nodal entre biografía y obra. Vienen a reforzar este postulado las repetidas declaraciones de su compromiso y preocupación por el lenguaje. Como se dijo, en su novela *La feria*, el lenguaje, registrado como voz, adquiere un carácter protagónico desde el momento

en que es el depositario de construcción y expresión de los mayores rasgos de ese ejercicio humanista, el cual es la característica más distintiva del hombre. Uno de los epígrafes que encabezan la novela permite ver esta intención: “Él hizo mi lengua como cortante espada; él me guarda a la sombra de su mano; hizo de mí aguda saeta y me guardó en su aljaba. / Yo te formé y te puse por alianza de mi pueblo, para restablecer la tierra y repartir las heredades devastadas.” (Isaías, 49: 2,8). El lenguaje, por sinécdoque, es el pueblo de Israel; el lenguaje es el instrumento de justicia y unión. En la novela de Arreola, es el pueblo quien protagoniza, por medio de la multiplicidad de voces que son la voz; la lengua es la autoconciencia que le da carácter de personaje al pueblo, al grado que, en última instancia, todas las formas de habla registradas en la novela conforman una conciencia, de un modo análogo a como se forma el personaje de Leopold Bloom en el *Ulises*, de James Joyce, a partir del cual Valéry Larbaud, en 1931, formulara su teoría del monólogo interior. De alguna manera, *La feria* es el monólogo interior compuesto por las voces interiores que habitan en el pueblo, el cual, semejante al *stream of consciousness* propuesto por William James, constituye el río dialógico de

la conciencia que necesariamente advierte la presencia de un personaje.

Aunado a este principio vital, en el que juega un papel determinante el lenguaje, está su manifestación estética. En Arreola, el seguimiento de este proceso tiene como comienzo el relato extenso, sólo que, a través del ejercicio personal y el de la enseñanza, se va consolidando para desembocar en una preocupación por la economía del lenguaje, que él concibe como prosa poética o poesía prosaica.

Quizás el antecedente remoto en el género de ensayo,³² en literatura mexicana de la prosa poética, se acerque a la prosa que cultivó Ramón López Velarde, cuya *ars poética* podría compendiarse en textos como “La derrota de la palabra”, “La corona y el cetro de Lugones”, “La sonrisa de la piedra” y “El bailarín”. Arreola, en varias ocasiones, manifestó su admiración por el vate jerezano, sin embargo, no se podría pasar por alto al ya mencionado Julio Torri; ambos pasaron a formar parte de la galaxia del conocimiento de la literatura univer-

³² El ensayo es un género fronterizo, campea entre el discurso filosófico, social, histórico, etcétera, y el creativo o literario.

sal que representó la formación del arte literario de Arreola.

Tan sólo como muestra de su obsesión por el lenguaje, cabe advertir su confesión por la preferencia de una de sus estructuras:

Fui un conversador desde la infancia; mi aplicación oral al lenguaje data desde cuando a los tres o cuatro años aprendí de memoria “El Cristo de Temaca”, de Alfredo R. Placencia, y los refranes que venían en las loterías. El refrán fue el prepoema para mí, la frase rítmica y sentenciosa. Me dio dos nociones: el ritmo y la categoría hermética de la cláusula verbal. Yo soy un fanático de la cláusula (Campbell, 1971: 11).

La cláusula alberga o remite a su naturaleza e inevitable condición de estructura.³³ Esta preocupación tiene sus raíces en la tradición clásica.³⁴

Para tener una idea de un enfoque clásico, podrían revisarse las teorías poéticas en Grecia

³³ Tradicionalmente, conjunto de palabras que, formando sentido completo, encierran una sola oración o varias íntimamente relacionadas entre sí (RAE).

³⁴ Para mayores detalles, ver Manuel Asensi, *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, a quien sigo en este breve ejemplo sobre Demetrio de Falero.

y Roma (Platón, Aristóteles, Plotino, Longino y Demetrio, o bien, Cicerón y Horacio). Por ejemplo, Demetrio de Falero, el bibliotecario de Alejandría, dejó en su obra, *Sobre el estilo*, una contribución que refleja la preocupación de la época por uno de los aspectos determinantes del oficio literario: el estilo.

Evidentemente, el punto de partida es el análisis de la prosa, pero esta inquietud tiene su aplicación en un género *ad hoc* como lo es el de la poesía, en tanto que el rigor se da en abono a la economía de la frase. Sin embargo, es a partir de la prosa que se efectúan las observaciones, las cuales dan por resultado lo que podría llamarse una “iconización estructural de la lengua”. La observación de la lengua da por resultado ciertas estructuras base: los *kóla* (miembros), las *kommá* (frases) y los *períodoi* (períodos). Por ejemplo: “Temístocles estuvo en Salamina al frente de sus tropas” constituye un *kóla* (miembro), “Temístocles estuvo en Salamina” es una *kommá* (frase) y “Al frente de sus tropas” es otra *kommá* (frase); por tanto, frase + frase = miembro o *kommá* y miembro + miembro = período o *kóla*. Estas subestructuras, en la enseñanza de la lengua, hasta antes de la aparición de la gramática estructural, se denominaron frase, oración y clausula. En es-

pañol, los *kolá* constan de 8 sílabas: “Hiciste lo que te dije.” “Déjate de tonterías.” “Cómo se consigue eso.” El aspecto rítmico del español obliga inconscientemente a completar expresiones que cumplan con un mínimo, por ejemplo, de seis sílabas; de no ser así, se percibe incompleta la expresión “Sube” para caer en el pleonasma “Sube para arriba”.

¿Cómo repercutió dicha iconización estructural en el estilo literario, si se le considera a éste como el oficio de escribir? La tesis de Demetrio circula hacia la vía de la fineza de la expresión literaria.

La trayectoria literaria arroja ejemplos, algunos determinantes y otros muy sutiles, de estilos. Al siglo pasado le tocó la herencia de un siglo XIX convulso en sus finales, la cual se manifestó de manera ejemplar con las vanguardias. Arreola fue muy sensible a estos cambios. Es por ello que llega a los extremos de decir:

mi adopción del lenguaje, o la manifestación de mi ser en el lenguaje, ha sido para mí la única hazaña de mi vida. [...] no soy más que un medio de comunicación; me catalogo a mí mismo como un megáfono, un transmisor, un magna-voz, aunque no sea de muchos watts. Yo tengo

un repertorio muy vasto, anémico, de conocimientos adquiridos de manera accidental. ¿Por qué se han quedado en mí los conocimientos? Por la fórmulas verbales (Campbell, 1971: 11).

Finalmente, dentro de su propia evolución escritural se dio un producto que, si hay que ubicarlo cronológicamente, estaría constituido por los apartados de su *Bestiario*, a saber: “Bestiario”, “Cantos de mal dolor”, “Prosodia” y “Aproximaciones”. En este puerto de desembarco se recapitula toda la riqueza que un hombre, Juan José Arreola, pudo recoger en la travesía de una existencia que ha querido dejar la huella de su paso por un cauce cuasi único: el de la vida en absoluta simbiosis con la experiencia de vivir.

Violando los sagrados preceptos de los académicos de la literatura, he relacionado en un solo aspecto literatura y vida, en primer lugar porque creo que nadie podrá negar que la cultura está estrechamente ligada a la vida y viceversa; pero, también, porque acercarse a la obra de Juan José Arreola es participar de un aspecto que lo identifica tanto con la literatura como con aspectos de su vida cotidiana. De esto último, se puede decir que fue un gran conversador o, mejor dicho, un artífice de

la expresión oral; no como tal, como expresión oral a secas, no como la habilidad que define al buen orador, sino como una forma complementaria que le da sentido a la aventura de vivir, también como una actividad escolástica de la obra escrita y, por tanto, de los actos de la propia vida. Porque si, como Pedro Salinas expresa, “Hablar es comprender y comprenderse, construirse a sí mismo y construir el mundo” (1961: 25), Arreola cumple comedidamente con las tres dimensiones generales relacionadas con la competencia y habilidad en el terreno del lenguaje: hablar, escribir y leer.

Como toda perspectiva es parcial, no ha habido en este trabajo una visión totalizante de la obra sino un enfoque un tanto sesgado del universo literario de Juan José Arreola. En 1971, publica *Palindroma* y, con ello, quema sus cartas de navegación. Desde el prólogo de *Confabulario*, primer libro en el orden dispuesto para la edición definitiva de la obra, encomienda el oficio de escribir en los jóvenes, “en ellos delego la tarea que no he podido realizar” (1971: 11). Mas no por ello abandona otras actividades, una de ellas producto de encomienda hecha a los jóvenes talentos literarios: “Para facilitarla, les cuento todos los días lo que aprendí en las pocas horas en que mi

boca estuvo gobernada por el otro” (1971: 11). Arreola no podía dejar de hablar, nadie podía imaginarlo en silencio, lo apoyaba su memoria prodigiosa.

En todo ese legado de entrevistas y charlas que dejó, hay algo que persiste obsesivamente y que viene a ser el punto de fuga de una serie de temas recurrentes en su obra: la expulsión, la separación. De manera inevitable, se establece una relación con la remota presencia del andrógino, con aquella unidad constituida por dos almas complementarias. Dos seres unidos que fueron separados para que no se equipararan a los dioses posibilitan la idea, en la obra de Arreola, de que su deseo era poder verse y tener conocimiento el uno del otro. Sin embargo, a partir de esa separación, el regreso a la unidad sería ya imposible, dando origen, por tanto, al ideal; todo lo contrario a la máxima de “Lo que une Dios, no lo separe el hombre”. Tras la sentencia de los dioses respecto de la imposibilidad de regreso a la unidad, uno buscará inútilmente al otro en un necio afán por recuperarla.

La otra separación es a la que se refiere el relato del Génesis, según el cual Adán y Eva son expulsados del Paraíso. Finalmente, una separación más es aquella en que el hijo se

separa de la madre en el momento en que el cordón umbilical es cortado.

Pero, ¿a dónde nos lleva todo esto? La “dama de pensamientos” es una de las opciones ante el dilema de optar o no por lo que Arreola se ha encargado de ilustrar puntualmente por medio de un recorrido que abarca todas las eras del hombre y respecto de la imposibilidad del regreso a la unidad hombre-mujer.

Ésa te conviene, la dama de pensamientos. No hace falta consentimiento ni cortejo alguno. Sólo, de vez en cuando, una atenta y encendida contemplación.

Toma una masa homogénea y deslumbrante, una mujer cualquiera (de preferencia joven y bella), y alójala en tu cabeza. No la oigas hablar. En todo caso, traduce los rumores de su boca en un lenguaje cabalístico donde la sandez y el despropósito se ajusten a la melodía de las esferas. Si en las horas más agudas de tu recreación solitaria te parece imprescindible la colaboración de su persona, no te des por vencido. Su recuerdo imperioso te conducirá amablemente de la mano a uno de esos rincones infantiles en que te aguarda, sonriendo malicioso, su fantasma condescendiente y trémulo (1971a: 75).

Pero, el hombre, al fin hecho de carne y hueso, sabe que no bastan los ideales. La vida

práctica requiere algo tangible. Al final, por sobre la mujer ideal, si ha desarrollado una larga secuencia del tema central de este trabajo, es porque detrás hay algo que lo impele a persistir en ello; la obsesión de algo que subyace entre líneas y que el propio Arreola desvela aquí y allá en su obra y en las entrevistas. La amargura oculta tras las líneas está íntimamente relacionada con el dolor que provoca el desencuentro de la cara o reverso de la unidad. El mal dolor asume una gran parte de la literatura como la ausencia, la soledad, la melancolía, a causa de la pérdida de la amada, la del amor. El amor es un fin en sí mismo, no le falta nada; tal y como lo dice, de manera elocuente, la propia "ausencia". Nadie dice: "Cómo me falta la ausencia para sentir amor."

El amor y el viaje son dos temas dilectos de la literatura, pero quizás ninguno que cale tan profundamente hasta la médula de los huesos como el amor, pues, si bien se habla de la muerte como otro tema predominante, es el amor el que acompaña con mayor obsesión al ser humano a lo largo de la vida. No el amor y sus matices descritos por Fromm en su famoso librito, sino el amor erótico en sus dos dimensiones (el que representa Venus –amor carnal– y el de Psique –amor espiritual), aquel

que panorámicamente Denis de Rougemont describe en su libro *Amor y Occidente*.

Si bien la mitología puede dar cuenta del antagonismo entre Venus y Psique, bien valdría la pena hacer un seguimiento de cómo ha sido la trayectoria, finalmente del triunfo de Psique, pasando por el “amor cortés”, hasta llegar al *dolce stil novo*. A pesar del análisis tan suspicaz y puntual que hace Stendhal para entender esta pasión en su obra *Del amor*, nadie, en pleno uso de sus facultades, puede sustraerse de él. Arreola hace un discernimiento respecto del erotismo y la sexualidad frente al amor:

[...] Al erotismo lo veo como un amplísimo fenómeno, una fuerza cósmica donde incluyo la libido. Es un impulso vital que mueve todos los seres y objetos de la vida, es un clima, una atmósfera que vivimos los humanos. Es el Eros original, esa fuerza difusa y magnética que se aloja frecuentemente en la sexualidad, como puede hacerlo el arte y ciertas formas de ascetismo.

La sexualidad la limito al cuerpo, a la persona física. Aunque sea un fenómeno general, está profundamente individualizado y su ejercicio, como todas nuestras capacidades, sometido y controlado por las cualidades heredadas genéti-

camente. En el amor aparece ya una tercera instancia importantísima, un estado superior a la mera sexualidad que también está animado por el erotismo. Pero el amor implica compasión, en el sentido de co-pasión: una pasión compartida con la otra persona. Por amor nos enajenamos verdadera y dichosamente, porque dependemos de la otra persona. Entonces el amor es una superestructura implantada indudablemente en lo físico y lo sexual (Arreola, 1996: 62).

Pero qué sucede si el objeto de amor falta, porque no se tiene o porque se tuvo (aunque parezca lo mismo, no es igual). El mal dolor ha dado quehacer con mayor profusión a la literatura: el despecho, el abandono, la amargura, la ausencia.

Finalmente, de la experiencia de su obra lo que se obtiene es que detrás de todo ello subyace el deseo de la reintegración a la unidad. No hay absolutamente nada negativo en la aspiración del ideal. El espíritu humano gusta mucho de caminar en el hilo del trapecio, en el “qué tal si...”. La utopía ha sido la directriz de portentosos logros humanos.

Por eso hay ironía en Arreola. La ironía es la conciencia de que (lo que es) no se cubre la totalidad que encierra el ideal; por tanto, señala la imperfección del mundo ante un horizon-

te que ofrece la plenitud total. Es posible que pueda decirse que la ironía tiene un carácter docente y ético, pues el señalar la imperfección, la distorsión o el fracaso, conlleva la inclinación a superar esa imperfección, malogro, pérdida o falta. Tras el fracaso, queda la conciencia de que hay una tarea moral por salvar esa caída o esa imperfección. Sin embargo, en Arreola, la ironía se tiñe en muchas ocasiones de sarcasmo; es el desencanto que se pasea por sus páginas, la burla mordaz, cruel y ofensiva porque de inmediato no hay un posible arreglo de la imperfección.

No conformes con el hecho de que la finalidad de la vida es vivir, hemos dado un salto a la búsqueda de la finalidad de la existencia y a la finalidad de la vida le hemos agregado el vicio, el amor, el desvelo, la pasión y la desgracia de darle sentido a todo, un sentido tan estable como las burbujas de jabón. En *Don Juan*, dice Byron: “No hay eterno más que Eva, quien ninguno hemos visto y, sin embargo, ha estado presente en todas nuestras amadas” (1973: 44).

Si hubiera que aquilatar al mito en sí, diríamos que es algo que pesa y no pesa a la vez; tan pronto adquiere el peso del estroncio como el del acero, todo depende de un determinado momento en la vida humana. El mito persiste

como aquello que llena un hueco, el vacío, y, también, por qué no, como añoranza y esperanza; como una eterna realidad; como lo que le da sentido a la vida... más aún: cuando esa solidez fundacional es el amor, y cuando éste se encuentra representado por el ser más bello de la creación. Dice Arreola: “Lo mío no es misoginia...”. Claro, es el sobresalto que constantemente nos hace ver que nuestra unidad, podría decirse el amor, ha sido escindido. Hemos sido arrojados a la búsqueda eterna del uno del otro. El ideal del andrógino es la persecución ya eterna, de ahí su ironía, la cual muy sutilmente puede pasar al sarcasmo. Tal y como lo encierra la frase “mañana te oiremos otra vez”, dicha a los evangelistas, así, podemos entender, “mañana queremos oírte de nuevo puesto que tus palabras nos reconfortan al aproximarnos a la verdad, al ideal”, como ironía de la imposible fe estable y permanente, o hacia el sarcasmo: “mañana queremos ver si la realidad te permite repetir lo que ahora dices”.

... Y, sin embargo, se gana más de lo que pierde si se cree en el amor, no importa el precio que haya que pagarse.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2011, *Desnudez*, Barcelona, Anagrama.
- Alatorre, Antonio, 1961, *Presentación al disco “Juan José Arreola” de Voz viva de México*, México, UNAM.
- , 1985, “Para la historia de la cultura provinciana”, *Vuelta* 104, pp. 48-54.
- Albadalejo Mayoral, Tomás, 1991, *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Araujo, Helena, 1975, “Arreola, machista y feminista”, *Ideología y Sociedad* 21, pp. 41-46.
- Arreola, Juan José, 1971a, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz.
- , 1971b, *Palindroma*, México, Joaquín Mortiz.

- _____, 1971c, *Varia invención*, México, Joaquín Mortiz.
- _____, 1971d, *Bestiario*, México, Joaquín Mortiz.
- _____, 1971e, *La feria*, México, Joaquín Mortiz.
- _____, 1971f, *Lectura en voz alta*, México, Porrúa.
- _____, 1973, *La palabra educación*, Jorge Arturo Ojeda (ant.), México: Secretaría de Educación Pública.
- _____, 1996, *Memoria y olvido; vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, 2ª ed., México, Conaculta.
- Arreola, Orso, 1998, *El último juglar*. México, Diana.
- Asensi Pérez, Manuel, 1998, *Historia de la teoría de la literatura (Desde los inicios hasta el siglo xix)*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Barrenechea, Ana María, 1979, “Elaboración de la “circunstancia mexicana”, en *Textos Hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila.
- Joseph Barry, 1979, *Vida y amores de George Sand*, México, Lasser Press.

- Benítez, Jesús, 1985, *La obra de Juan José Arreola*, Madrid, Universidad Complutense, Colección Tesis doctorales.
- Bente, T. O., 1972, “El guardagujas” de Juan José Arreola: ¿sátira política o indagación metafísica?”, *Cuadernos Americanos* 6, pp. 205-212.
- Calvino, Italo. “Entrevista”, en *El castillo de los destinos cruzados*, Madrid, Siruela.
- Campbell, Federico, “Con *Palindroma* y *Confabulario* Arreola inicia la edición definitiva de sus obras”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 496, 11 de agosto de 1971.
- Carballo, Emmanuel, 1954, “Arreola y Rulfo cuentistas”, *Revista de la Universidad de México* 7, pp. 28-32.
- _____, 1968, “Juan José Arreola”, en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, pp. 359-407.
- Cardona, Rafael, 1979, “Ciudad y gobierno”, *Uno Más Uno*, 29 de noviembre.
- Castellanos, Rosario, 1964, “Vitalidad de la novela mexicana”, *El Mundo de los Libros* 1, pp. 8-9.

- Colina, José de la, 1978, “Retratos express: Juan José Arreola”, *Uno Más Uno*, 24 de septiembre.
- Cortázar, Julio, 1962-63, “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas* 2, noviembre-febrero, pp. 5-16.
- Echavarría, E., 1972, “El guardagujas; ideario vital y existencial de Juan José Arreola”, *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 4, pp. 221-226.
- Enciclopedia Labor*, 1958, “La sociedad, el pensamiento, Dios”, t. IX, Barcelona, Labor.
- Espinosa, Gabriela Mariel, 2000, “La visión irónica en la narrativa mexicana de vanguardia”, *Remate de Males* 20, pp. 59-86.
- Fromm, Erich, 2014, *El arte de amar*, Madrid, Paidós.
- Fraire, Isabel, 1978, “Sobre Juan José Arreola. Premio Nacional de Letras”, *uno más uno*, 21 de noviembre.
- García Rivas, Heriberto, 1974, *Historia de la literatura mexicana*, México, Andrea.
- Góngora, Luis de, 1969, *Las soledades*, Madrid, Castalia.
- González Padilla, Ma. Enriqueta, 1976, “La epopeya del libre albedrío”, en *Ensayos so-*

bre John Milton; epopeya y drama, México, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras / Centro de Investigaciones de Letras Modernas y Arte Dramático.

Hutcheon, Linda, 1992, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM- I, pp. 173-193.

Jaén, Didier T., 1983, "Transformación y literatura fantástica: 'El guardagujas' de Arreola", *Texto Crítico* 26-27, pp. 159-167.

José Agustín, 1985, "Arreola influenció a todos los de *Mester*", *uno más uno*, 26 de junio.

Kafka, Franz, 2003, "El vecino", en *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada, pp. 419-421.

Luviano, Rafael, 1990, "Soy un actor de mí mismo y de la literatura", entrevista con Juan José Arreola, *El Búho*, año 74, t. IV, núm. 26, 12 de agosto, p. 715.

Melville, Herman, *Moby Dick o La ballena*, trad. Carlos Fuentes, México, UNAM.

Menton, Seymour, 1964, *Juan José Arreola*, La Habana, Casa de las Américas.

- Milton, John, 2005, *Paradise Lost*, London, Arcturus.
- _____, 1986, *El paraíso perdido*, trad. de Esteban Pujals, Madrid, Cátedra, Letras universales.
- _____, 1960, *El paraíso perdido*, trad. de Juan Escoiquiz, Barcelona, Maucci.
- Mistral, Fredri, 1981, *Obras escogidas*, Bilbao, Aguilar.
- Monsiváis, Carlos, 1994, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, 4ª edición, México, El Colegio de México.
- Noguerol, Francisca, “Literatura en estado de gracia: Juan José Arreola”, <http://www.arts-history.mx/cuento/cuentomex.html>
- Ojeda, Jorge Arturo, 1968, “Prólogo” a la *Antología de Juan José Arreola*, pról. y sel. de Jorge Arturo Ojeda, México, Oasis, pp. 9-118.
- _____, 1989, *La lucha con el ángel; siete libros de Juan José Arreola*, México, Premiá
- Ortega, Julio, 1968, “La feria”, en *La contemplación y la fiesta*, Caracas, Monte Ávila, pp. 51-56.
- Poot Herrera, Sara, 1992, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Gua-

- dalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, Fundamentos.
- Quevedo, Francisco de, 1999, *Obra poética*, 2 t., ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.
- Rojo, Violeta, 1997, *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, UAM-A.
- Rougemont, Denis, 2001, *Amor y Occidente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Salinas, Pedro, 1961, "El hombre se posee en la medida que posee su lengua", en *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral.
- Saravia de Farrés, Amelia G., 1976, "Coherencia y optimismo en el desenlace de *El paraíso perdido*", en *Ensayos sobre John Milton; epopeya y drama*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Investigaciones de Letras Modernas y Arte Dramático.
- Solares, Ignacio, 1998, "Juan José Arreola: 'el poeta es un chivo expiatorio que carga con nuestros pecados'", *Siempre* 2360, 10 de septiembre de 1998, pp. 2359-2360.
- Stendhal, *Del amor*, México/Barcelona, Novaro/Mateu.

Tarkovsky, Andrei, 1983, *Tiempo de viaje*, documental sobre el viaje que hicieron el director Tarkovski y el guionista Tonino Guerra a Italia, antes de rodar *Nostalgia*. Duración: 62 min., país: Italia, directores: Andrei Tarkovsky y Tonino Guerra, guión: Andrei Tarkovsky y Tonino Guerra, fotografía: Luciano Tovoli, elenco: Andrei Tarkovsky y Tonino Guerra, productora: Radiotelevision italiana/Genius S.R.L.

Taylor William, Diane, "Satán, ¿héroe de *El paraíso perdido*?", en *Ensayos sobre John Milton; epopeya y drama*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras/ Centro de Investigaciones de Letras Modernas y Arte Dramático.

Villaurrutia, Xavier, 1940, "La poesía de Efrén Rebolledo. I. Cómo leer a nuestros poetas", en *Textos y pretextos*, México, La casa de España en México.

Xirau, Ramón, 1975, "Inventario de Juan José Arreola", *Vuelta* 5, pp. 38-39.

Sobre el autor

CARLOMAGNO SOL TLACHI. Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Veracruzana, maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana y doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido investigador en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana bajo la línea de “Estudios filológicos de la poesía y novela mexicanas” con enfoque desde la Crítica Textual, bajo la cual ha publicado libros, capítulos de libros y artículos.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa

Secretario Académico

Dr. José Luis Lucio Martínez

Secretario de Gestión y Desarrollo

Mtro. Jorge Alberto Romero Hidalgos

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Javier Corona Fernández

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Aureliano Ortega Esquivel

Directora de Extensión Cultural

Dra. Sara Julsrud López

Director del Departamento
de Letras Hispánicas

Dr. Andreas Kurz

Juan José Arreola. El "paraíso" terrenal en tiempos de Juan José Arreola, décimo primer título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en marzo de 2016 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ernesto Sánchez Pineda y el autor.