

JUAN JOSÉ ARREOLA: un pueblerino muy universal

Rafael Olea Franco

EDITOR



EL COLEGIO DE MÉXICO

JUAN JOSÉ ARREOLA:
UN PUEBLERINO MUY UNIVERSAL

SERIE LITERATURA MEXICANA
XXI



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

JUAN JOSÉ ARREOLA:
UN PUEBLERINO MUY UNIVERSAL

Rafael Olea Franco
Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

M863.4

A774j

Juan José Arreola : un pueblerino muy universal / Rafael Olea Franco, editor. – 1ª ed. – Ciudad de México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2021.

327 p. ; 22 cm. – (Serie Literatura Mexicana ; XXI). – (Cátedra Jaime Torres Bodet).

ISBN 978-607-564-253-6

1. Arreola, Juan José, 1918-2001 – Crítica e interpretación. I. Olea Franco, Rafael, ed. II. Ser. III. Ser.

Juan José Arreola: un pueblerino muy universal

Rafael Olea Franco, editor

Primera edición, junio de 2021.

D.R. © El Colegio de México, A.C.

Carretera Picacho Ajusco núm. 20

Ampliación Fuentes del Pedregal

Alcaldía Tlalpan

14110, Ciudad de México, México

www.colmex.mx

ISBN 978-607-564-253-6

Impreso y hecho en México

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

JUAN JOSÉ ARREOLA

Desdeñoso de las circunstancias históricas, geográficas y políticas, Juan José Arreola, en una época de recelosos y obstinados nacionalismos, fija su mirada en el universo y en sus posibilidades fantásticas [...] Nació en México en 1918. Pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier siglo.

JORGE LUIS BORGES

ÍNDICE

Nota de Presentación	11
Sara Poot Herrera, <i>Juan José Arreola y compañía</i>	17
Martha Elena Munguía Zatarain, <i>Un espejo lúdico: la imagen del autor y de la escritura en la obra de Arreola</i>	41
Ulises Bravo López, <i>De la charlatanería a la persuasión irónica en “En verdad os digo”</i>	63
Julio María Fernández Meza, <i>El nuevo parto de los montes: cifra de “varia invención”. Metaficción y metanarración en Arreola</i>	87
Emiliano Delgadillo Martínez, <i>De la fortuna de un sueño arreolino: “El soñado”</i>	117
Ignacio Ortiz Monasterio, <i>El carnaval y La feria: Zapotlán y el culto a Señor San José</i>	143
Rafael Olea Franco, <i>Otro pueblo en vilo: el Zapotlán de Juan José Arreola</i>	173
Elena Madrigal, <i>Una cala a la brevedad arreolina: las versiones de George D. Schade y de Susan Kaufman</i>	217

Erbey Mendoza, <i>Divagaciones del guardagujas: cuatro versiones de “The Switchman”</i>	255
Juan Carlos Calvillo R., <i>Una más en la “galería de voces”: la traducción de La feria de John Upton</i>	273
Felipe Vázquez, <i>Arreola en verso</i>	295

NOTA DE PRESENTACIÓN¹

Con gran regocijo, la literatura mexicana celebró en años consecutivos los centenarios del natalicio de dos de nuestros más grandes escritores del siglo xx: en 2017, el de Juan Rulfo (1917-1986); en 2018, el de Juan José Arreola (1918-2001). Luego de haber realizado un homenaje al primero en 2017 (visible en el libro colectivo *¿Qué tierra es ésta, Juan Rulfo?*), el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México organizó un coloquio académico sobre el segundo el 13 de septiembre de 2018 (cerca del centenario de Arreola, quien nació el 21 de septiembre de 1918). En él participaron varios críticos de la ya larga lista de estudiosos de su obra, así como nuevas voces (de este modo se garantiza que haya una tradición cultural, marcada por cierta continuidad).

En alguna ocasión, en medio de una entrevista informal, Arreola recordó cómo, a mediados del siglo xx, hubo algunas esporádicas voces que quisieron enfrentar a estos dos grandes escritores jaliscienses (además, amigos). Más allá de estériles polémicas (por desgracia, tan frecuentes en nuestra cultura), lo cierto es que ambos implicaron una fructífera renovación de las letras mexicanas, sobre todo en el ámbito de la narrativa, un tanto anquilosadas por la impronta de la literatura de la Revolución Mexicana.

Conforme pasa el tiempo, la obra de Arreola despliega con mayor certeza su versatilidad, así como sus nexos con múltiples tradiciones, tanto de la cultura letrada como de la popular. Sospecho que, en gran medida, para él no había una división tajante entre lo letrado y lo popular, como se aprecia en sus textos, donde estas dos fuentes se hermanan.

Este volumen abre con el trabajo “Juan José Arreola y compañía”, de Sara Poot Herrera, gran especialista en su obra. Ella nos ofrece un panorama de las variadas relaciones establecidas por el escritor

¹ Agradezco a Catherine Cosette Chi Güemez y a Daniela Rebollo Vieyra su permanente apoyo académico en el proceso de edición de este libro.

jalisciense durante décadas con variados personajes y grupos culturales, no sólo literarios. Con razón, ella habla de la cultura del autor como clásica, enciclopédica, “universal”, nacional, regional, local, familiar, personal. La sola enumeración de los personajes con los que Arreola se relacionó y las actividades en que participó, arroja luz sobre unos intereses intelectuales que parecían no tener límites (o quizá sí alguno: el de la militancia política directa, que de ningún modo implica la carencia de convicciones políticas). Su impronta en la cultura mexicana del siglo xx, no sólo como escritor, es irrefutable.

En “Un espejo lúdico: la imagen del autor y de la escritura en la obra de Arreola”, Martha Elena Munguía Zatarain asume la tarea de revelar qué imágenes del autor y la escritura construye en su obra el jalisciense. Ella considera que, si bien el post-estructuralismo ha marcado el sentido de artificio que implica toda creación literaria y la autoconciencia que supone la construcción de una literatura abismada en sí misma, en Arreola resulta más productivo desechar la terminología teórica para adentrarse en los juegos verbales de la obra misma. De este modo, profundiza en las facetas de una visión que no es homogénea ni unívoca, en la cual destaca el tratamiento lúdico —entre jocoso e irónico— de la figura del escritor.

Ulises Bravo López, en “De la charlatanería a la persuasión irónica en «En verdad os digo»”, se adentra en este conocido texto, con título de resonancias bíblicas. Luego de describir el funcionamiento de la ironía como el instrumento retórico mediante el cual el lector recibe y descodifica el texto, muestra cómo usa Arreola el afán persuasivo, entendido como el propósito para buscar que el lector comparta su visión de mundo. “En verdad os digo” abrió la versión primigenia de *Confabulario* en 1952, lo cual indica la posición privilegiada que le concedió el autor, quien estableció así el tono incisivo, irónico y mordaz del conjunto de textos contenidos en ese libro. El crítico encuentra que este texto se funda en dos intenciones: una visible, el placer de escribir, de narrar; la otra velada, la necesidad de convencer, de persuadir.

En cierto sentido, el trabajo siguiente, “El nuevo parto de los montes: cifra de «varia invención»”, de Julio María Fernández Meza, es complementario del anterior, porque se centra en “*Parturient Montes*”,

texto que precedió a “En verdad os digo” en algunas ediciones posteriores del *Confabulario*; ambos cifran la poética del autor. Como indica su subtítulo, “Metaficción y metanarración en Arreola”, Fernández analiza esas dos funciones —que diferencia desde una perspectiva teórica—, en ese texto de Arreola, cuyo título juega con una conocida frase de Horacio. Para ello, examina las múltiples funciones de esos dos términos: metaficción y metanarración. Además de ello, este crítico se aventura a precisar un término caro a Arreola: “varia invención”, el cual abarcaría gran parte de su obra.

A un texto poco conocido del escritor dedica su trabajo Emiliano Delgadillo Martínez en “De la fortuna de un sueño arreolino: «El soñado»”. “El soñado”, que apareció en la edición del denominado *Confabulario total* (1962), fue incluido por Jorge Luis Borges en el *Libro de los sueños* (1975), con lo cual quizá el argentino subsanaba el haber excluido a Arreola (quizá por desconocimiento, especula Delgadillo) de la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1965). El crítico señala que, por el contrario, Arreola conoció muy pronto la obra de Borges, cuya influencia puede apreciarse en “El soñado”. Luego de trazar su historia textual, Delgadillo analiza tres aspectos principales: la trama, los tópicos y el estilo.

“El carnaval y *La feria*: Zapotlán y el culto a Señor San José”, de Ignacio Ortiz Monasterio, examina, a partir de los postulados teóricos de Mijaíl Bajtín, la celebración religiosa presente en *La feria*, novela publicada por Arreola en 1963. Para él, esta obra narrativa incluso parecería escrita para representar las propuestas de Bajtín. Mediante su estudio de las diversas instancias y medios de celebración de San José en Zapotlán, ciudad de la que es santo patrono, el crítico exhibe la importancia de esa cultura religiosa en el lugar de referencia geográfica de la ficción. En este punto, la riqueza de *La feria* es tan grande que abarca tanto las festividades religiosas oficiales como la cultura del humor popular, semejante a la de un carnaval.

A *La feria* está dedicado también el siguiente trabajo: “Otro pueblo en vilo: el Zapotlán de Juan José Arreola”, de mi autoría. Con base en una comparación somera entre *Pueblo en vilo*, de Luis González y González, y esta novela fragmentaria de Arreola, deseo mostrar

cómo construye éste su propia microhistoria: la de Zapotlán, su ciudad natal. Entre otros elementos, en *La feria* se representan las funciones del historiador y del escritor, siempre desde la ironía, como es usual en el autor. Y también las labores de una colectividad que incluye todos los estratos sociales y, destacadamente, las gestiones de los indígenas para que les restituyan las tierras que fueron arrebatadas a sus antepasados por los invasores españoles. Los tonos de esa colectividad asumen diversos matices, desde lo cursi hasta lo procaz. La comprensión cabal de la obra sólo es posible si el lector está dispuesto a aceptar e interpretar todos esos tonos.

Los siguientes tres trabajos de este volumen forman una unidad con la que se desea incursionar en un ámbito poco trabajado en relación con la obra de Arreola: la traducción. Primero, en “Una cala a la brevedad arreolina: las versiones de George D. Schade y de Susan Kaufman”, Elena Madrigal estudia elementos centrales de dos traducciones de Arreola al inglés: la de George D. Schade, titulada *Confabulario and Other Inventions* (1964) y la de Susan Kaufman, de quien se incluyeron, en una antología de 1977, seis textos traducidos. Luego de exponer algunos conceptos traductológicos, Madrigal realiza un examen contrastivo de esas traducciones, a partir de pasajes representativos de ellas (los llama “unidades de significación”). Según esta crítica, uno de los desafíos de las traducciones es cómo trasladar la brevedad y la “universalidad” típicas de Arreola, lo cual sus traductores logran en mayor o menor grado, usando diferentes estrategias.

Erbey Mendoza, en “Divagaciones del guardagujas: cuatro versiones de «The Switchman»”, se dedica a revisar cuatro traducciones de uno de los relatos más famosos de Arreola: “El guardagujas”, elaboradas por Schade, Finke, Belitt y Elizondo Mata. A partir de la idea de que las retraducciones son una necesidad periódica, Mendoza expone cómo algunas de las diferencias visibles en esas traducciones —entre las cuales media una distancia de hasta medio siglo— dependen de la significación que en cada caso se desee imprimir al texto. En su conclusión, Mendoza sostiene que, si bien la más meritoria es la de Schade, también las otras tres poseen méritos. En última instancia, todas ellas contribuyen a la difusión de “El guardagujas” en inglés.

Por su parte, Juan Carlos Calvillo R., en “Una más en la «galería de voces»: la traducción de *La feria* de John Upton”, estudia la única traducción al inglés de esa compleja novela: *The Fair* (1977), de Upton, quien durante varios años residió en las inmediaciones de Chapala. Para empezar, Calvillo reflexiona sobre el delicado asunto de la carencia general de prólogos de los traductores en los libros, lo cual serviría para apreciar desde qué perspectiva ejercieron ellos su labor. En el caso de Upton, él si precedió su traducción con una nota explicativa, que, pese a su brevedad, contiene una buena justificación. Destaca en ella su apropiada definición inicial de *La feria* como una “galería de voces”. A indagar cómo representó Upton esa galería dedica la parte central de su trabajo Calvillo, quien destaca tanto virtudes como insuficiencias en esa traducción.

Recientemente, la labor poética de Juan José Arreola ha dejado de ser casi invisible. A Felipe Vázquez, autor del trabajo “Arreola en verso”, debemos haber exhumado la poesía del escritor. En este nuevo avance de su labor arqueológica, él ofrece varias muestras de esos textos, que, hasta pocos años antes de la desaparición física del autor, éste se había rehusado a rescatar de las revistas o ediciones marginales donde aparecieron. Vázquez afirma, en coincidencia con lo que el propio Arreola pensaba, que la parte más perdurable de su obra está en su “poesía en prosa”. Sin embargo, añade que, para aprehender al artista en todas sus facetas escriturales, también es útil conocer su poesía; entre otras razones, porque así entenderemos su tránsito hacia el poema en prosa, donde tuvo notables logros. Sin duda, la lectura de la poesía de Arreola a la que nos invita Vázquez prueba la pertinencia de su rescate.

La literatura de Arreola es diversificada, como se percibe en los trabajos que componen este volumen colectivo. Tengo la sensación de que, si se leyeran de manera autónoma, parecerían aludir no a un escritor individual, sino a una vasta obra, emanada de más voces. En su conjunto, comprueban que, en Arreola, la cultura mexicana tiene a un fructífero “pueblerino universal”, cuyos temas alcanzan dimensiones locales, regionales y cosmopolitas.

JUAN JOSÉ ARREOLA Y COMPAÑÍA

SARA POOT HERRERA

University of California, Santa Barbara,
& UC-Mexicanistas¹

Nací el año 1918, en el estrago de la gripe española...

JUAN JOSÉ ARREOLA, "DE MEMORIA Y OLVIDO"

*...no queda más recurso que volver [a] Pacomio,
que aisló focos de infección en monasterios inex-
pugnables... Salve usted de la vida a todos sus
descendientes y únase a la tarea de purificación
ambiental.*

JUAN JOSÉ ARREOLA, "PROFILAXIS"

ALGO DE ARQUEOLOGÍA

¿Cómo evitar repeticiones al hablar de la obra de Juan José Arreola? Si bien algunas son necesarias en el tintero de la crítica que año con año ha ido aumentando, se podría también tratar de hurgar en algunos resquicios históricos de la presencia de Arreola en plataformas tal vez menos visibles pero sí testimonios de época, de su época. Conoceríamos así un poco más acerca de su formación intelectual y proceso creativo. ¿Volver casi al principio de sus actividades literarias? Podría ser. Al buscar siempre encontramos algo interesante y aún no recordado en los estudios sobre nuestro escritor, acercándonos así a su contexto inmediato e inicial. Lo que aquí propongo es ver —tan sólo como atisbos— a Juan José Arreola en varias actividades culturales de

¹ Los aciertos de este breve escrito son para Rafael Olea Franco, quien, pacientemente, me hace volver a mi primer amor literario.

grupos que fueron en paralelo a su muy intensa creación durante dos décadas: comenzaron en Zapotlán el Grande, se consolidaron en Guadalajara, se expandieron en la Ciudad de México, y de allí a todo el país.

Junto a este interés (que aquí sólo anoto y que parte de la obra misma), está el de remarcar la importancia de “los grupos de Jalisco” en la construcción de la identidad cultural del México de la segunda mitad del siglo xx. La aportación de Juan José Arreola es notable: inscribió “lo pueblerino” en la gran civilización, demostró con su ejemplo que en ésta lo pueblerino era universal y remarcó el trabajo colectivo en la cimentación de un México moderno asentado en su tradición (donde participan pueblos antiguos, originarios, con sus mitos, ritos, historia, despojos y necesidades) y en la confluencia de otras culturas.

La de Juan José Arreola fue una cultura clásica, enciclopédica, “universal”, nacional, regional, local, familiar, personal; unas en relación con las otras (abrazándose entre sí), de allí su perfil integral y su personalidad global en términos de cultura. Arreola escribió, leyó a sus antecesores, a sus contemporáneos y futuros contemporáneos, participó en tareas monumentales, diminutas, de intentos y de logros, de iniciados y de proclamados, siempre en un gesto de comprensión y de divulgación de la cultura propia y de la ajena que, asimilada, hacía suya y ofrecía con pasión en mano de su palabra, como lector, escritor, editor, crítico de arte, maestro (de varios niveles y generaciones), consejero, promotor literario en el más noble sentido del término. Lo suyo fue talento y trabajo (sacrificios también), además de compromiso, alianza y generosidad. Su presencia, una especie de activismo cultural.

Un ejemplo (de los menos visibles), año de 1952: me encuentro con el número 1 de la revista *Odiseo*, Órgano del Partido Cívico Cultural “Jalisco”; su director, Emmanuel Carballo. En el Consejo de Redacción de ese primer número están los nombres de Juan José Arreola y Juan Rulfo (un año después *El Llano en llamas* [1953] y tres años antes *Varia invención*), además (entre otros), los nombres de Alí Chumacero y José Luis Martínez. Es de interés esta especie de

onomástica —un cierto pacto en el ejercicio habitual de sus lecturas— que liga actividades intelectuales entre Guadalajara y la Ciudad de México, puente que resultó de importancia trascendental en la historia de la cultura del país.

La coincidencia de talentos jaliscienses sigue siendo impresionante. Después de Enrique González Martínez (1871-1952), Mariano Azuela (1873-1952), José Clemente Orozco (1883-1949), Roberto Montenegro (1885-1968) y Lupe Marín (1895-1983), vendrían Luis Barragán (1902-1988), Lola Álvarez Bravo (1903-1993) y Agustín Yáñez (1904-1980); luego, Consuelo Velázquez (1916-2005), Juan Rulfo (1917-1986), Juan José Arreola (1918-2001), José Luis Martínez (1918-2007), Juan Soriano (1920-2006), Antonio Alatorre (1922-2010), Emmanuel Carballo (1929-2014), y no estoy nombrando a todos. Sus contribuciones individuales y colectivas —las de ellos, “los de entonces” y para siempre— son más que importantes en la historia de la literatura, el pensamiento, la crítica y la creación mexicanas. Las de Arreola se multiplicaron en varias esferas, más allá y al mismo tiempo de su literatura.

Cierto tipo de datos, como éstos, sugiere un estudio de corte intelectual acerca de la aportación jalisciense a la cultura de México o, más específicamente, de una etapa de actividades colectivas iniciadas en Jalisco —en Guadalajara— que se fueron desarrollando después en la Ciudad de México (si ya no como grupo, sí como actividades ligadas entre sí y de una contemporaneidad asombrosa). En una buena medida son imprescindibles en la memoria de la cultura mexicana, sobre todo en el campo de los estudios literarios y la creación artística, a partir más que nada de la década de los años cincuenta del siglo xx. Algunos proyectos o actividades podrían tener poco o relativo interés (¿local?, adelantado a lo “glocal” indudablemente); lo importante es la relación entre ellos, lo que configura un cuerpo singular en la historia de las ideas y la cultura, y es ahí donde vemos inserta la figura de Juan José Arreola, versátil personalidad hasta ahora irreplicable en nuestra historia multicultural.

Exagerando un poco, Arreola fue recitador y actor casi al nacer. Leyó en voz alta y en silencio, leyó la poesía de grandes maestros

delante de ellos mismos: en 1943 en Zapotlán, dos poemas de Pablo Neruda frente a Neruda; en otras ocasiones, poemas de Jorge Luis Borges frente (o acompañado) de Borges. Leyó a poetas europeos (sobre todo franceses y españoles, y de manera abundante a otros escritores), norteamericanos, hispanoamericanos y mexicanos; leyó y analizó (interpretación lírica, con marca “arreolesca”, inspirada, inspiradora, nunca aburrída) a Rubén Darío, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer; tradujo a unos, leyó literalmente a otros e incluso cambió palabras y versos de poemas ajenos, y les dio otra sonoridad y cadencia. No sólo fue lector profesional, analítico sin perder lo profundo y con el deleite de la palabra, sino también libre en decir en voz alta sus elecciones. Las mexicanas: Ramón López Velarde y Carlos Pellicer.

En el caso de Pellicer, amistad iniciada desde la visita del poeta tabasqueño al pueblo del escritor zapotlanense en 1951, hay varias vertientes de relación poética en dedicatorias, epígrafes, en lecturas de “viva voz” y en la propuesta de Arreola respecto al material de lectura de la obra de Pellicer. Leemos en Arreola: “Una de mis mayores alegrías fue poder convencer a las autoridades universitarias para que se hiciera realidad la edición de homenaje a Carlos Pellicer, que con el título de *Material poético* (1918-1961), publicó la Universidad Nacional Autónoma de México en 1962, edición de la que no sólo fui promotor, sino que tuve el gusto de intervenir en su diseño” (en Orso Arreola 1998: 305). Años después —1978— promovió una exposición de la obra de Ernesto García Cabral en el Museo Carrillo Gil. A las promociones culturales de Arreola (poco visibles), se suman sus comentarios al día del estado de la cultura, en los teatros (el Degollado de Guadalajara, por ejemplo), y en exposiciones en museos de la Ciudad de México.

Mucho trabajo, casi desconocido, realizó Arreola en el campo de la cultura, similar en cuanto a la (in)visibilidad de sus labores “de obra negra”: de sus enmiendas y cuidados de escritos de otros, de la elaboración de cápsulas compactas en las pestañas de muchos libros. La síntesis de sus escritos era resultado del conocimiento y análisis de lo que después empuñaba de sus lecturas. Tan visibles como sus

lecturas fueron invisibles sus correcciones de estilo, el *curriculum* en parte oculto de su formación y de su intenso trabajo. No sólo nos referimos a correcciones y sugerencias que hizo a escritores en ciernes sino, principalmente, a las correcciones de galeras y de pruebas encomendadas por el Fondo de Cultura Económica, institución que consideró como su universidad y así lo dijo cuando habló de varias experiencias en la corrección, en la hechura de las solapas de los libros, “corregidos” o no por él, traducidos o no por él. Lo que aprendió, por ejemplo, al “colaborar” en la traducción de *Las grandes culturas de la humanidad* de Ralph Turner, y como corrector de pruebas de la *Historia universal del hombre* de Erich Kahler, del que —un ejemplo— hizo las solapas de la edición del libro.² Cuando Arreola recuerda este tipo de trabajo, reconoce las ventajas, la oportunidad de haberse asomado a otras culturas. Y no sólo se asomó a ellas y a sus autores, sino que las conoció y asimiló, hablando de su experiencia —de memoria— muchos años después. En la estructura oculta de la edición de muchos libros hubo mucho de “dar y recibir”, de aprendizaje por parte de Arreola y de prestigio por parte de la editorial.

He mencionado dos libros que nos ofrecen un viaje con los mismos y distintos itinerarios y el modo —con sello y firma de autor— de abordarlos: de Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, y de Vicente Preciado Zacarías, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. A estos libros, de un largo proceso de añejamiento se agregarían *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso* (1994); *Arreola y su mundo*, de Claudia Gómez Haro (2001), y *Arreola Vale. Sus mejores conversaciones*, de Tere Vale. Antecede a estos libros la entrevista de Emmanuel Carballo publicada en su libro *Protagonistas de la literatura mexicana* (1965), la cual marcó caminos: no palideció y Carballo la sostuvo con un epílogo de 1985. Se trata de “Juan José Arreola (1918)”. La entrevista es de

² Véanse estos dos datos en el libro de Vicente Preciado Zacarías (2004: 128 y 129), el cual contiene un tesoro de apuntes respecto a las lecturas de Juan José Arreola, la información de “infinitas” fuentes de su creación y el proceso de ésta.

1964 y, cuando Carballo la revisa para publicarla de nuevo, ratifica su opinión: “Hoy y para mí Juan José Arreola es el escritor de historias cortas más sobresaliente que ha aparecido en México desde que el cuento es un género autónomo ejercido por profesionales” (1986: 489), expresando una vez más: “Juan José Arreola es el triunfo del verbo, el sustantivo y el adjetivo; el triunfo de lo preciso sobre lo confuso, de la forma sobre la materia prima, del entusiasmo (algunas veces) sobre la sensatez” (*id.*).

En cada uno de estos libros —capítulo, en el caso de Carballo—, el señor de la palabra es Juan José Arreola, quien habla con las otras personas al mismo tiempo que lo hace para un público real o virtual, para los otros. Muchas veces, mientras movía una pieza de ajedrez, golpeaba la pelota del *ping pong*, o con un libro en la mano o buscándolo, en medio de otra conversación, con una copa de vino, cocinando, posando, actuando o imitando a perfección cierto modo de hablar —siempre en la broma, el humor, nunca en el sarcasmo—. Nervioso y lúdico a la vez, frecuentemente (lo decía, se le veía) con la soga al cuello respecto a la entrega de sus escritos. Valía la pena esperarlos: una vida de preparación para, tantas veces, resolver el texto de un plumazo: “sin líneas de más, sin líneas de menos”. Arreola fue discípulo de sus maestros y maestro de sus discípulos: “No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas” (Arreola 1955: 35).³ Indudablemente tuvo el genio del idioma y por supuesto que nunca necesitó que otra persona corrigiera sus escritos y muchos de éstos fueron siempre resultado de una primera versión. “La forma —dijo— no es más que el fondo subido a la superficie” (en *Preciado*: 256). Su obra es un tratado de escritura y de lectura a la vez.

Más allá de sus lecturas (lector virtuoso y de escritos en hojas de papel, del que reconocía sus texturas, su calidad), de sus trabajos de artesano (“mil usos” también, ¿por qué no llamarlo así?), de su creación personal (actor, cuentista, novelista, poeta, cronista, crítico de arte, prologuista, presentador de libros, ensayista, traductor,

³ “El discípulo” apareció primero en los cinco *Cuentos* de 1950 (Los Presentes, México). Ha sido parte de cada *Confabulario* desde 1952. Véase la lectura reciente de José Miguel Lemus (2018).

corrector de estilo, de galeras y de pruebas, artista televisivo) y de su participación editorial, formador de escritores y maestro, Arreola fue figura cuyo (sólo) talento le abría puertas y le permitía tomar la palabra; integrante de varios grupos, aval de un sinnúmero de proyectos y aventuras literarias, miembro de jurados de concursos y dictámenes literarios, de consejos consultivos y de revistas, a las que contribuía con su prestigio temprano y sólido a la vez.

La revista *Odiseo*, de la que Emmanuel Carballo fue director, es un ejemplo. Quienes participan en esta revista, empezando por Carballo, estaban ligados a Agustín Yáñez, ya gobernador electo del estado de Jalisco en 1952, año de *Odiseo*. Dice Emmanuel Carballo:

La presencia de Yáñez me permitió conocer escritores de peso completo: Arreola, Rulfo, Martínez y Alí Chumacero, y a escritores más modestos pero cuya vida era para mí una leyenda, sobre todo porque habían dado el paso que yo consideraba decisivo, abandonar la provincia e irse a vivir a la Ciudad de México: Emmanuel Palacios, Ricardo Cortés Tamayo, Elías Nandino (Carballo 2004: 525).⁴

Si bien esta migración a la Ciudad de México es importante, el trabajo como grupo en Guadalajara fue una impronta de carácter colectivo, lo que ameritaría un estudio del desarrollo de las ideas y propuestas artísticas en “la Guadalajara cultural”, entre los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, y su relación con la Ciudad de México. Se dio —se hizo más bien— una especie de vaivén, de péndulo intelectual entre las dos ciudades, considerando además que muchos de estos jaliscienses llegaban a su vez a Guadalajara provenientes del interior del estado.

Juan José Arreola participó culturalmente “entrambas” décadas (la de los años cuarenta y la de los cincuenta) y “entrambos” lugares. Eso sí, Jalisco nunca fue como el recuerdo, el pasado, sino que siempre lo acompañó y así fue recordado (que si Zapotlán el Grande, que si Ciudad Guzmán, que si Guadalajara). Dijo Arreola: “Conozco a México.

⁴ Respecto de los dos primeros, se haría clásico el artículo de Emmanuel Carballo “Arreola y Rulfo, cuentistas” (1954).

Amo a México desde el lugar donde nací, Zapotlán. Conozco su valle desde el Cerro Rajado hasta el Papantón y el Tlacoyunque” (en Preciado 2004: 517). Del valle de Zapotlán, al llano de Guadalajara, a la laguna de Texcoco; de vuelta a la laguna de Zapotlán de “Diez días y un cenicero” de *Palindroma* (Arreola 1971: 9-34).

Entre Zapotlán el Grande y Ciudad de México (como entre el pueblo de Juan Rulfo y la Ciudad de México), siempre estuvo Guadalajara. Arreola mismo fue un vaivén permanente, lo que explica en gran medida sus muchas propuestas literarias y culturales también, que reconocen las palabras y los quehaceres cercanos —de la casa, la vecindad, la esquina de la casa, la propia calle, el barrio, el pueblo, recorrido a pie, en bicicleta, en motocicleta—, al mismo tiempo que las culturas más allá del mapa mexicano.

El conjunto de nombres del que Arreola fue parte en Guadalajara no era propiamente una generación literaria, pero sí grupos de intelectuales reunidos alrededor de disciplinas artísticas, entre otras, la literatura (en sus dos caras, tan importantes una como la otra, lectura y escritura, propias y del grupo). No podemos dejar de mencionar las revistas *Eos* (editores, Arturo Rivas Sainz y Juan José Arreola; se publicaron cuatro números, de julio a octubre de 1943) y *Pan* (editores iniciales, Juan José Arreola y Antonio Alatorre, y luego Alatorre y Juan Rulfo; se publicaron seis números entre 1945 y 1946, hubo un séptimo editado por Adalberto Navarro Sánchez, director de la revista *Et caetera*). Esta rápida mención es para ver una vez más la importancia del trabajo conjunto de jaliscienses que seguirían aportando (unos desde el occidente de México, otros ya en el centro del país, y otros más como Arreola yendo y viniendo de un lado a otro) páginas imprescindibles a la literatura mexicana y no sólo mexicana.

En *Eos*, Arreola publicó “Hizo el bien mientras vivió” (cuento en forma de diario que, como también las cartas, es una de las marcas de su narrativa), además de un artículo y reseñas; en *Pan*, “Fragmentos de una novela” (ese fragmentarismo, sostén de *La feria*), “El con-verso”⁵ (personaje inventado, nombre real, ¿el del maestro toledano

⁵ Saúl Yurkievich (1995: 31-32) lee este texto como parábola.

Alonso de Cedillo, que viviera entre el siglo xv y el xvi? [Brescia 2018]), “Carta a un zapatero” (que reúne doble artesanía, la de ese oficio y la del oficio de escritor) y un soneto. En esta segunda revista, Rulfo publicó “Nos han dado la tierra” y “Macario”. Estamos hablando de jóvenes que tenían entre 25 y 28 años (ellos también fueron jóvenes y por su obra siempre lo serán). Por cierto, es interesante y acertado el análisis de Rafael Olea Franco (2008: esp. 241-248) sobre la oralidad de “El cuervero” de 1949 (que, a su vez, tiene eco en *La feria*) de Juan José Arreola y “Nos han dado la tierra” de Juan Rulfo (1945). Olea Franco, con la oralidad en la mano de uno y otro cuento, rompe en definitiva la “dicotomía literatura realista *versus* literatura fantástica” (p. 247); menciona también brevemente las relaciones intelectuales en Guadalajara a mediados de los años cuarenta; entre otros de sus actores —pasivo uno activo otro, eso sí— Juan Rulfo y Juan José Arreola. Esta relación ha sido foco de atención de los lectores de uno y otro, estudiada por Felipe Vázquez tanto en su libro sobre Rulfo y Arreola (2010), como en un artículo sobre *Pedro Páramo* y *La feria* (2018). Otra relación de sus narrativas sería la de personajes de sus novelas: por ejemplo, Miguel Páramo y Odilón, María la Matraca y Dorotea la Cuarraca, las canciones populares, ecos de documentos y de crónicas, por sólo mencionar de paso algunas otras posibilidades de lazos literarios entre los dos extraordinarios escritores, cada uno en su “media luna” de la infancia rural en Jalisco: uno de ellos entregaba sus textos “como si nada”, mientras el otro hablaba de su confección.

De “Carta a un zapatero” (1945), dice Arreola: “«Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos» no lo escribí: se lo dicté al tipógrafo directamente. Allí mismo, sobre la máquina de fundir el metal, lo corregí. Se me había agotado el tiempo de entrega del texto” (en Preciado 2004: 283). De “Pablo” dice: “era originalmente una carta que mandé a un psiquiatra poco antes de enfermarme de agorafobia, la escribí a altas horas de la noche. Me permitían en el Fondo de Cultura Económica escribir a máquina hasta muy tarde; así pues, a «Pablo» lo escribí en la calle Pánuco 63, en 1947. Hubo seis versiones. La primera fue a lápiz. Trabajé mucho en él” (p. 165). Sus palabras “apuntadas”

nos hablan de las condiciones de su escritura: arduo proceso en el caso de este cuento, arduas las condiciones económicas, “facilidades” en las labores en el Fondo de Cultura. Dictados —en éste y otros varios libros— que van configurando la crónica de una escritura.

La práctica del habla en el acto de la creación alcanza la nota mayor en el dictado a José Emilio Pacheco,⁶ gracias al cual Arreola pudo concluir los 18 textos de *Punta de plata*, que acompañan los 24 dibujos de Héctor Xavier (1958). Este “bestiario” es local —de Chapultepec— con un tratamiento filosófico y artístico a la vez; es literalmente un arte en “punta de plata”. Mostró sus primeros resultados —cuatro textos y dos dibujos definitivos de Héctor Xavier— en la *Revista de la Universidad de México* (núm. 7, marzo de 1958: 6-7). Como que Arreola rompe el mito del “escribir en soledad”. Lo pudo hacer a solas, medio acompañado o, definitivamente, acompañado, apurado muchas veces. Su genio lo sacaba a flote, ya fuera en el último momento de las entregas, ya frente a la página en blanco de la imprenta, ya en momentos de precariedad económica, como los que vivió en los mejores momentos de su escritura. Aun así, compartió lo (muchas veces poco) que tenía. Fue mecenas “en la pobreza”. A cambio, desde muy pronto se escribió sobre su obra, y la de él y la de Juan Rulfo están entre las que más han sido leídas y comentadas por parte de los escritores. Todavía hace pocos años, José de la Colina hablaba de “la página perfecta” de Juan José Arreola. En su lúdico título —“Arreola, realidad y arreolidad”—, dijo juguetonamente De la Colina que “Arreola se deleitó y nos deleitó dándonos gato por liebre”; que es uno de los escritores “espectrales” y “fantasmales” (¿existió?) y remata: “la sonrisa de gato que persiste aunque ya no hay gato” (2016: 31). De José de la Colina también es “Arreola el arreolero” (2018: 11), donde nos recuerda haberle inventado a Arreola lo de “arreolina”, por el vuelo y vuelco de sus palabras; además, lo llamó “dieciochesco” (había nacido en el 18) y comentó lo orgulloso

⁶ Sobre la experiencia de la escritura de *Bestiario* (columna textual de *Punta de plata*), es muy interesante lo que cuenta José Emilio Pacheco (1998). Puede verse también mi trabajo “Juan José Arreola y el arte del dictado” (2016).

que había sido Juan José Arreola de su pueblo natal: Zapotlán el Grande, Jalisco.

Los textos de Arreola y Rulfo publicados en Guadalajara en los años cuarenta —pienso en “El converso” y “Carta a un zapatero”, en “Nos han dado la tierra” y “Macario”—, estuvieron desde el primer momento en la plana mayor de la narrativa mexicana, y allí se recogerían en *Varia invención* de 1949, *Confabulario* de 1952 y en *El Llano en llamas* de 1953. Desde poco antes, uno y otro escritor habían publicado ya “cuentos sueltos” en la Ciudad de México (“Un pacto con el diablo”, por ejemplo, que había aparecido en *Letras de México*, 1943). Dijo Arreola a Vicente Leñero: “en el mismo año de 43 publico en México y en Guadalajara” (en Leñero 1988: 121). Indiscutiblemente, al hablar de Juan José Arreola y Juan Rulfo, Guadalajara es referencia inminente. Nos interesa ese péndulo entre Guadalajara (y alrededores) y la Ciudad de México, todo generado desde la capital tapatía por un grupo de lectores de (casi) tiempo completo y de escritores que desde sus primeros textos fueron innovadores y clásicos.

Realmente fue una etapa hasta ahora nunca vista y todos ellos subidos en el tren de ida y vuelta en la historia y la geografía, con “El guardagujas” como uno de sus conductores realistas, mágicos y fantásticos, absurdamente geniales, de esos que solamente se dan una vez. De este cuento dijo su autor: “«El guardagujas» lo escribí de las once de la mañana a dos de la tarde en la casa de la calle Juan N. González (hoy Lázaro Cárdenas), aquí en Zapotlán” (en Preciado 2004: 166). En estos *Apuntes*, “oro en polvo” de memorias vivas de la vida pasada, y desde una lucidez memoriosa, Arreola detalla pasajes de hojas de libros y de su historia personal. Cuando con Preciado Zacarías comenta *Palabra y sangre* de Papini, dice: “Este libro me costó dos pesos en 1943. Lo leí en un viaje de Guadalajara a Zapotlán en el tren” (p. 27). Y el tren de Guadalajara a la Ciudad de México (y viceversa) llevó y trajo tantas veces (por la noche y cuando funcionaba, que no era siempre) a Juan Rulfo y a Juan José Arreola.

En esos *Apuntes* nos enteramos de que Arreola escribió en Zapotlán “El guardagujas” tan sólo en tres horas, “en un mediodía de 1950” (p. 518), cuento que nunca ha dejado de publicarse, originalmente

aparecido en la Ciudad de México el 7 de mayo de 1950, en el número 66 de *México en la Cultura*. Este cuento es un ícono (“maestro, ¿cómo se dice ícono o icono; da igual, pero mejor di icono”). “Anuncio”, otro cuento de ayer que parece de mañana, apareció en *México en la Cultura*, 14 de marzo de 1952. Los varios registros cuentísticos, novedosos y renovadores de Arreola, son muy tempranos; algunos de ellos se escribieron en un lugar y se publicaron allí mismo o fuera de allí, en Zapotlán el Grande o en Guadalajara o en la Ciudad de México. A estos dos últimos lugares su joven autor llegó solo —su única carta de presentación, la suya valiente y entusiasta— y en ellos inició pequeños proyectos casi siempre en compañía, ya fuera de teatro o de grupos reunidos alrededor de algún proyecto. Ese fluir de cultura en varias capas de recepción fue básico en una concepción de “arte y cultura para todos”.

Anteriormente a esos años y durante ellos (me refiero a los años cuarenta y cincuenta tapatíos) estaba el grupo (“el grupo sin número y sin nombre” lo llamó Agustín Yáñez) de la revista *Bandera de Provincias* (véase Palomar 2002)⁷ y en Zapotlán el Grande (entre otras, una provincia de provincias) había dos grupos culturales: “Cervantes de Saavedra” (1939) y “Arquitrabe” (1944), del que Arreola formó parte.⁸ Algunos de los nombres con los que relacionamos sobre todo los años cuarenta y cincuenta jaliscienses compartieron actividades en una y otra época. De alguna manera, los tapatíos —venidos (a más) a la capital mexicana— portaban la “bandera de provincia” y aportaron su caudal de talentos a la gran ciudad. El centro se enriqueció con la provincia, universal ésta, la de Guadalajara, a donde llegaban desde “tierra adentro” de Jalisco algunos de sus protagonistas (por ejemplo, Juan José Arreola y Juan Rulfo desde la Media Luna, y antes Yáñez y las mujeres enlutadas de Yahualica). Volvamos a 1952.

⁷ También encuentro el muy interesante capítulo sobre Guadalajara de Celia del Palacio Montiel (2011).

⁸ En *La feria* —cuya primera publicación, con asteriscos de Vicente Rojo, fue el 5 de noviembre de 1963—, aparece el Ateneo Tzapotlatena, del que forma parte la intelectualidad de Zapotlán el Grande.

De ese año, cuenta Antonio Alatorre:

La escena tiene lugar en casa de don Octaviano Valdés, donde cada domingo hay una curiosa tertulia: se chupa mate argentino y se habla de literatura & Co. Están los Méndez Plancarte, Agustín Yáñez, mi tocayo Gómez Robledo, Alí Chumacero, Henríque González Casanova y otros más (yo, por ejemplo). El año es 1952. Agustín Yáñez es ya, dizque por voluntad popular, gobernador electo del estado de Jalisco. Y he aquí que Arreola, inspirado por Talía, se pone a improvisar, y fabrica una pieza parecida a aquellos pasatiempos de tertulia que a comienzos del siglo XIX se llamaban “unipersonales”. Él, Arreola, es el *valet* del señor gobernador Yáñez (y aquí Arreola se describe cariñosamente a sí mismo: peluquín blanco, chaleco de brocado, calzón corto de seda, medias inmaculadas, zapatos con hebilla de plata). El *valet* se encarga de cosas que el gobernador, por decoro, no puede hacer: está al tanto de todas las intrigas palaciegas; es él quien conoce los hilos del tinglado político. Tiene un salario considerable, porque le es imprescindible al gobernador. Éste, por ejemplo, va a dar audiencia a alguien, y dice: “Arreola, recuérdeme qué negocio trae este fulano”; el *valet* se lo recuerda en pocas palabras; entonces el gobernador le pregunta: “¿Qué será bueno hacer?”, y el *valet* contesta: “Salvo que Su Excelencia opine otra cosa, yo diría que...”; y, en vez de terminar la frase, hace Arreola el gesto de apagar lentamente una vela. El público, que ha estado embobado (y no es un público de bobos), prorrumpe aquí en risas y aplausos (2010: 103-104).

Imposible (re)cortar la cita. No tiene desperdicio. La gracia de Arreola (celebrada también con la gracia de Alatorre), ¿quién la ha tenido? A sus muchas virtudes literarias, se añade el arte de la improvisación, *the show must go on*. ¡Ah, el pueblerino! Sí, y universal. Actor de nacimiento, palabra y obra, con un guion elaborado por él mismo (y sin guion).

Es 1952, el año de *Confabulario*,⁹ segundo libro formal de Juan José Arreola, el móvil de sus confabularios (nunca) definitivos. Cinco

⁹ En este libro aparece “El condenado” con un epígrafe de Enrique González Martínez. Según el índice de *Confabulario total [1941-1961]*, el cuento es de 1951

de los textos de *Confabulario* ya se habían publicado en *Cuentos* de 1950 (Los Presentes, México) y ese año se publican nada menos que dos libros traducidos por él y en 1951 otros dos.¹⁰ Es un inicio de década en el que Juan José Arreola está muy ocupado. ¿Condiciones para escribir? Muy escasas; de allí que también en parte sea un “escritor imposible”, que escriba a pesar de todo. Y en esos años iniciales de los cincuenta despliega sus ensayos, sus cuentos, sus traducciones, sus talleres también (los primeros en México), sus enseñanzas. Era un actor completo, autor ya y de los mejores de la cuentística mexicana. Y seguiría siendo entre los mejores de esta cuentística. La historia de *Confabulario* se relaciona, después de publicado el libro, con La Habana, Cuba, en donde estuvo en dos ocasiones y donde en esos años se publicó una antología de sus *Cuentos* y un pequeño libro titulado *Juan José Arreola. Agradecido*, Arreola le dedica al autor de este libro —Seymour Menton¹¹— la primera parte de *Confabulario total* (1962).

(“El condenado”, pp. 101-102). Ese año fueron los cien años de González Martínez. En el número monográfico de la revista *Biblioteca de México*, núms. 67-68 (2002), dedicado a Juan José Arreola se publica “El condenado” (p. 80). En una nota se dice: “En 1951 un distinguido grupo de amigos de Enrique González Martínez entre otros Alfonso Reyes, José Moreno Villa, Carlos Pellicer, Juan José Arreola, Jorge Hernández Campos, Alí Chumacero y Julio Torri, le rindieron homenaje en sus ochenta años, editando una *plaque*, con textos suyos y viñetas de Ricardo Martínez, excepto el de Arreola, ilustrado con un dibujo de Juan Soriano” (p. 81; se copia la portada, *A Enrique González Martínez en sus ochenta años. Homenaje. 13 de abril de 1951*). ¿Leería Juan José Arreola su texto de 1951 publicado en 1952? Por ahora, nos quedamos la pregunta. Véase el artículo de Luis Vicente de Aguinaga (2008).

¹⁰ Todos difundidos por el Fondo de Cultura Económica. En 1950: *La isla de Pascua*, de Alfred Metraux, y *El cine, su historia y su técnica (Breviarios, 29)*, de Georges Sadoul; es interesante saber que Sadoul escribió el prólogo de *Viridiana* de Luis Buñuel (1963). En 1951: *El arte teatral*, de Gaston Baty y René Chavance, y *Arte religioso del siglo XII al siglo XVIII (Breviarios, 59)*, de Émile Mâle.

¹¹ Menton fue uno de los primeros profesores de literatura latinoamericana en los Estados Unidos en trabajar con los cuentos de Arreola. Su primer artículo (leído en 1957) se publicó en 1959.

Antes de La Habana, fueron muy importantes los aportes y experiencias de Juan José Arreola —colectivas todas— en el Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, el Centro Mexicano de Escritores, la editorial Los Presentes (segunda serie), el grupo de Poesía en Voz Alta (véase Unger 1981), la Casa del Lago. Estamos hablando de los años cuarenta y cincuenta. Esta participación continua —Arreola como empleado, becario, participante, protagonista, director y dirigente— va perfilando una figura multidireccional. Todas sus actividades —lo que implicaba trabajo en serio (con sus dosis de “divertimiento”)— estaban ligadas entre sí. Los pocos recursos económicos personales y su genio e ingenio exuberantes se combinaron siempre y siempre fueron compartidos. En los años sesenta inventó otros proyectos: colección de cuadernos el Unicornio y Libros de Unicornio, lo mismo el taller de escritura Mester. Las tres actividades tienen el sello de la colectividad. Pocos años antes había viajado a Cuba.

JUAN JOSÉ ARREOLA EN LA HABANA, VÁLGAME DIOS

En los años sesenta del siglo xx, Arreola tuvo una relación cercana con Cuba, en donde estuvo dos veces. En *El último juglar* cuenta (de primera fuente, por parte suya y de Orso Arreola, su hijo) sus primeros recuerdos que, desde la Ciudad de México, lo aproximan a la Cuba revolucionaria; después menciona que primero estuvo en La Habana, invitado como integrante del Jurado del Premio Literario de Casa de las Américas, y en su segundo viaje, lleno de anécdotas y con su familia de compañía, dirigió un taller literario, convivió con la intelectualidad del momento y con otros escritores, extranjeros como él, invitados todos en la propuesta cultural del nuevo gobierno.

Participó en el Consejo de Redacción de un número de la *Revista de Casa de las Américas*. Luisa Campuzano informa: “A partir del número 5, la revista tiene un Consejo de Redacción, pero éste es muy inestable. Por él pasa fugazmente Juan José Arreola —sólo en el número 5—...” (1992: 57). Ya de regreso de Cuba a México, Arreola colaboró en la revista *Política*, donde manifestó su opinión sobre la revolución

cultural cubana, la cual vivió de cerca y con experiencias propias.¹² Falta estudiar (más) el ángulo político de Juan José Arreola: en Cuba, en México, en México del 68. Por ahora (y siempre) podemos anotar que, si bien aceptó apoyos oficiales (más que merecidos por el reconocimiento a su trabajo), nunca perdió su libertad como creador ni como ser humano: su talento lo ubicó en el mundo y fue libre “como el viento”. El amor por la palabra —hermano de filología de Antonio Alatorre— le dio esa libertad y produjo una obra donde no sólo se narra (a veces ni se cuenta), sino que la palabra es el personaje, la protagonista. El buen escritor por su prosa empieza. Sólo así pudo ser maestro de tantos. Juan José Arreola supo conjuntar la obra propia con la de los demás. Sus antecedentes de formación en grupo los llevó hasta las últimas consecuencias. Sería por “lo pueblerino”, lo familiar que corría entre sus venas. Entre sus lectores “de toda la vida”, era importante que su nombre “apadrinara” nuevos proyectos de escritura. Y así fue, y lo vemos años después.

UTOPIAS DE 1989, ALLÍ TAMBIÉN JUAN JOSÉ ARREOLA

En *Utopías. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* de la UNAM,¹³ el nombre de Juan José Arreola aparece en el Consejo de Redacción del número 1 (marzo-abril de 1989). Allí publicó su texto “15 de junio. Ramón López Velarde”. Es un fragmento de su libro *Ramón López*

¹² Véase la lectura de Juan Rafael Reynaga Mejía (2007), quien cita la participación de Arreola, expresada en su nota “Por qué estoy con Cuba” (revista *Política*, 15 de marzo de 1961, núm. 22, pp. 34-35); también Adriana Lamoso (2018).

¹³ La publicación de esta revista duró entre 1989 y 1991. Aparecieron ocho números; de los seis primeros su director fue Arturo Azuela y de los dos últimos Juliana González. En el consejo editorial del primer número, del que es integrante Juan José Arreola, formaron parte, entre otros, Rubén Bonifaz Nuño, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Víctor Flores Olea, Gabriel García Márquez, Pablo González Casanova, Eduardo Nicol, Luisa Josefina Hernández, Miguel León Portilla, Carlos Monsiváis, Edmundo O’Gorman, Sergio Pitol, Adolfo Sánchez Vázquez, Luis Villoro y Leopoldo Zea.

Velarde, el poeta, el revolucionario, cuya primera edición (limitada) es de 1988 (a los cien años del nacimiento de López Velarde). Una edición más amplia se publica en 1997.¹⁴ Para los fundadores de la revista, era importante que el nombre de Juan José Arreola estuviera allí; entre otros escritores de este número hay un texto de Fernando del Paso (1989).¹⁵ Era un signo de prestigio para la revista que, a la vez que Arreola fuera integrante del Consejo de Redacción, publicara el fragmento de un libro suyo, de un autor que era pura “sangre devota” del poeta zacatecano. Ese principio de 1989 Arreola tenía 70 años (los cumplió meses después del centenario del nacimiento del poeta zacatecano) y habían pasado casi cincuenta desde que su nombre aparecía en publicaciones y en empresas culturales de carácter colectivo.

De su texto en *Utopías*, se lee: “Reseña de «La suave patria», de López Velarde, a partir de la experiencia del autor al recitar el poema en público”. Dice Arreola en los *Apuntes* de Preciado Zacarías:

Ahora leo pero no asimilo. Pero el disco duro de mi memoria, mi cliché de Papini y López Velarde están intactos. Yo me aprendí, de las 5 de la tarde

¹⁴ *Utopías. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 1, pp. 38-39. En Internet (“Siglo en la brisa”. Blog del escritor mexicano Fernando Fernández) se cita este pasaje. Así dice: “El niño Arreola se aprende «La suave Patria» (La hermosa escena infantil contada por el propio Arreola, que poco antes de cumplir doce años se aprendió de memoria el gran poema de López Velarde para decirlo en público en el homenaje de un héroe local llamado Gordiano Guzmán, no tiene desperdicio. Ni siquiera me parece que necesite presentación, si no es para decir que tomo el texto de *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*. Alfaguara, México, 1997, págs. 127-130”. <http://oralapluma.blogspot.com/2014/05/el-ni-no-arreola-se-aprende-la-suave.html>

¹⁵ Una nota del texto de Del Paso indica que se trata de una conferencia de 1986, cuando *Noticias del Imperio*, título que se menciona en el escrito, aún no se publicaba. En cambio, no se aclara nada respecto al texto de Arreola, que se encuentra en su libro sobre López Velarde, publicado en 1988. Algo importante: la circulación —en revistas (en este caso, universitarias) de textos de interés actual—. En junio de 1988, se habían cumplido los cien años del nacimiento de López Velarde, y el texto de Arreola se había publicado en un libro de tiraje limitado.

a las 11 de la mañana del siguiente día, toda “La suave Patria” de López Velarde. Mi hermana estaba detrás del monumento en el jardín de Giordano Guzmán por si me equivocaba. No me equivoqué. Tengo —tenemos en la familia— una gran irrigación verbal (en Preciado 2004: 226).

En cuanto a su vida, su formación, muchas veces Arreola decía lo mismo (la memoria nunca le falló) y en ocasiones lo decía de la misma manera, no la mayor parte de las veces —absolutamente no— y cada vez daba más información, contexto, fuentes —uno de sus nobles agradecimientos, “esto viene de...”, “este personaje lo tomé de...”— y lo hizo con honestidad, acuse de recibo de sus lecturas y gracia a la vez. Nunca se desdijo ni contradijo, mucho menos negó sus influencias, los préstamos que hizo a la realidad para ficcionalizar en su narrativa. Fue católico (como Paul Claudel, López Velarde), creía en las virtudes y no fue devoto ni víctima de la envidia. Tal vez esta virtud hizo posible su afán de colectividad, de trabajo en grupo, de formación de campos de lectura y escritura, así como su reconocimiento a las virtudes de los otros. Una especie de comunidad literaria, entre maestros y discípulos, entre los creadores, entre éstos y sus receptores; un concepto (aún no teorizado en la obra de Juan José Arreola) de las culturas que fluyen (permean dirían por allí) por todas partes y la posibilidad de su adquisición.

Ya enfermo, lo visita otra ilustre figura de Jalisco: Felipe Garrido, quien en seis puntos hace un breve y muy sentido repaso de la vida y la obra de Arreola y lo titula, precisamente, “Hexágono de Arreola” (2018). En esa visita estaban también la poeta Elsa Cross y el letrado José Luis Martínez, “Sumo Sacerdote” del culto a la babucha, juego de la infancia de cuando todos eran niños: Juanito el recitador, su hermano Rafael, entre otros, y el hijo del doctor Martínez, alumnos del Colegio Renacimiento de Zapotlán el Grande, Jalisco. El muy erudito José Luis Martínez fue fiel lector de la obra completa arreolina y siempre dio la bienvenida a los libros que aparecían sobre la obra de Juan José Arreola, con quien compartió el mesabanco de los primeros años (y únicos en el caso de Arreola) de la escuela primaria, y los recreos también. Años después, la creación.

A los acercamientos a su trabajo, de los anecdotarios a los estudios especializados, monográficos también, podría seguir desarrollándose la idea de insertar la persona de Juan José Arreola en la historia de las ideas de México, su cultura. Lo veo como un caudillo cultural de mitad del siglo xx. ¿Qué tantos seguidores ha tenido?

EN LA LÍNEA DEL TIEMPO

Los cien años del “último juglar” propician una reflexión sobre la obra en su conjunto: escrita, hablada, dictada, presencial (en las aulas, los auditorios), virtual (en la televisión, riesgosa participación, continuada por otros intelectuales). Arreola tocó todos los géneros y en todos ellos la palabra fue el epicentro. Con su forma fue al fondo de las cosas y desde ella vivió la vida que él mismo eligió, muchas veces con apuros, pero siempre con libertad (a pesar de sus claustrofobias y agorafobias). No por vivirla se dedicó poco a la literatura (como él dijo o como se dice creyendo erróneamente que escribió poco), sino que ésta lo acompañó siempre en su vida. Su obra nunca estuvo de moda (a veces sí, a veces no) y fue clásica desde un principio, marco de referencia en su perfección de prosa y de poesía: lo que hay que decir hay que decirlo bien, y decirlo bien es recoger el pasado de la lengua y su historia, sus sonidos, sus grafías, y decirlo de otra manera: Arreola escribió bien lo que dijo (que escribir bien no es solamente hacerlo correctamente o decir algo interesante pero decirlo mal). Sus palabras siempre estuvieron acompañadas de acciones, y su quehacer cultural siempre fue realizado y retroalimentado en un contexto plural, multicultural, de Juan Tepano, primera vara de los tlayacanes, al “último momento” de la modernidad: “Cuidado, cada hombre es una bomba a punto de estallar” (1962: 9), pasando por estrategias prosódicas y sintácticas, en gran medida inauguradas por él en la literatura mexicana: el fragmentarismo, la mezcla de géneros, de estilos, de cruce de culturas, en el escribir como se habla, en sus textos en miniatura (¿al modo de lo *twitters* del siglo xxi? [Gatica 2018]), en su escribir sobre otros escritos, en su cultura integral desplegada a

retazos, en su conjunción de otras artes con la literatura, en su gracia, su histrionismo. Conoció de pintores y esbozó imágenes de agua, acuarelas propias; sabía de música y la encontró en las palabras; supo de cine y desde allí habló de la historia local, de la humanidad y de su futuro; pudo reír con humor y sonreír con ironía. Supo escribir, leer en libros y en la vida. Sabía (intuyó más bien) que la vida tenía su propio rumbo y se dejó ir e invitó a todos a dejarse ir, seduciéndolos con la palabra avalada en cada proyecto que llevó a cabo en las estaciones de su vida: de los rudimentos agrícolas —agricultura es la palabra, sembrada y cosechada en *La feria*— a los artefactos de la vida moderna. Cuando algunos de éstos aparecieron en la vida real, él de nuevo se encontró con ellos, que ya los había inventado en su ficción (“Baby H.P.”, como modelo), pasando por cada década de su obra, hecha a mano y en compañía de amigos, colegas, discípulos y maestros. Juan José Arreola fue prodigioso como el miligramo de su cuento, hijo pródigo de Zapotlán el Grande, nunca tan grande como Guadalajara y menos aún que la Ciudad de México. Reunió lugares y personas alrededor del fuego de la palabra.

Me preguntarán: ¿y los epígrafes de estas líneas? Arreola nació el año de una gran epidemia y, al sobrevivir, conoció el valor de la vida en soledad y en compañía. En una de sus diez “Doxografías” de *Palindroma* (sección *Variaciones sintácticas*), dedicadas a Octavio Paz, se curó en salud, “profilaxis” necesaria para el cuerpo y el alma: “No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo” (Arreola 1971: 69).

La escritura de Arreola es sana, educa, invita, deleita. Escrita en los avatares de su vida y elaborada en los entresijos de cada uno de los proyectos colectivos en que participó, inventó. Iniciaron en Guadalajara y fueron compartidos por un grupo que supo el valor de cada uno de sus componentes. Nunca Juan José Arreola pasó desapercibido y él nunca dio por desapercibidos a quienes lo acompañaron a lo largo de sus 83 años, dos meses, doce días: su familia, los amigos que eligió y lo eligieron (paisanos, colegas, estudiantes, escuchas, enamoradas y enamorados de su obra), de los grupos de los que formó parte y de los que fue protagonista. Su obra va más allá de sus títulos

“confabulosos”, de sus textos parados sobre la mesa por perfectos, de su prosa y su poesía, de sus traducciones y “translaciones”, del enderezar textos ajenos y absorber clásicos que respetaba y transformaba, de sus libros con que trastrocó géneros y mezcló culturas. La suya fue híbrida, mestiza, milenaria y universal, elaborada entre todos y por él mismo. Propuso una cultura inclusiva y dio muestras con la propia.

Nació un año de influenza (1918) y su influencia —la de Juan José Arreola— seguirá más de cien años. Murió en 2001, después de una odisea en el espacio de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguinaga, Luis Vicente de 2008. “Nace la envidia: Enrique González Martínez y José Ángel Clemente”. *Moenia*, núm. 14, pp. 371-377.
- Alatorre, Antonio 2010. *Estampas*. El Colegio de México, México.
- Arreola, Juan José 1952. *Confabulario*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Arreola, Juan José 1955. *Confabulario y Varia invención*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Arreola, Juan José 1962. *Prosodia de Confabulario total*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Arreola, Juan José 1963. *La feria*. Joaquín Mortiz (*Serie del Volador*), México.
- Arreola, Juan José 1971. *Palindroma*. Joaquín Mortiz (*Obras de Juan José Arreola*), México.
- Arreola, Juan José 1994. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*. Conaculta, México.
- Arreola, Juan José y Héctor Xavier 1958. *Punta de plata*. Universidad Nacional Autónoma de México, México [sin foliación].
- Arreola, Orso 1998. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana, México.
- Brescia, Pablo 2018. “Un artículo de primera necesidad: Dios y lo divino en los cuentos de Juan José Arreola”, en *Ensayar al confabulador. Acercamientos a la obra de Juan José Arreola*, coord. Iram

- Isaí Evangelista Ávila y Roberto Ransom Carty. Ficticia Editorial, Ciudad de México, pp. 133-166.
- Campuzano, Luisa “La revista *Casa de las Américas* en la década de los sesenta en La Habana”. *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, pp. 55-63.
- Carballo, Emmanuel 1954. “Arreola y Rulfo, cuentistas”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 8, núm. 7, pp. 28-29, 32.
- Carballo, Emmanuel 1986. *Protagonistas de la literatura mexicana* (1965). Secretaría de Educación Pública, México, pp. 441-489.
- Carballo, Emmanuel 2004. *Ensayos selectos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Colina, José de la 2016. “Arreola: realidad, irrealidad y arreolidad”, *Milenio*, 21 de agosto, p. 31. [Reproducido, con algunas modificaciones, como “Entre irrealidad y Arreolidad”. *Laberinto, Milenio*, 6 de julio de 2019, p. 8.]
- Colina, José de la 2018. “Arreola el arreolero”. *Laberinto, Milenio*, 15 de septiembre, p. 11.
- Garrido, Felipe 2018. “Hexágono de Arreola”, en *Ensayar al confabulador*, ed. cit., pp. 15-35.
- Gatica Cote, Paulo Antonio 2018. “Lo que nos legó “@J_J _Arreola: panorama comparativo a salto de *click* de la tuiterratura mexicana”, en *Ensayar al confabulador*, ed. cit., pp. 199-232.
- Gómez Haro, Claudia 2001. *Arreola y su mundo*. Alfaguara-Conaculta, México.
- Lamoso, Adriana 2018. “Juan José Arreola y su paso por Cuba: una mirada en perspectiva”. *Cuadernos Americanos*, núm. 166, pp. 117-131.
- Lemus, José Miguel 2018. “Una botella al mar: un vínculo intertextual entre «El discípulo» de Juan José Arreola y el diario de Leonardo da Vinci”, en *Ensayar al confabulador: acercamientos a la obra de Juan José Arreola*, ed. cit., pp. 233-253.
- Leñero, Vicente 1988. *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? Entrevista en un acto de Vicente Leñero*. Universidad de Guadalajara-Proceso, México, 1988. [También se publicó, con la transcripción de Federico Campbell, en *Proceso*, núm. 482, 27 de enero de 1986, pp. 45-51.]

- Menton, Seymour 1959. "Juan José Arreola and the Twentieth-Century Short Story". *Hispania*, vol. 42, núm. 3, pp. 295-308.
- Olea Franco, Rafael 2008. "Rulfo y Arreola (otra vuelta de tuerca)", en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, ed. Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco. El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, pp. 241-265.
- Pacheco, José Emilio 1998. "Amanuense de Arreola. Historia de un bestiaro". *Tierra Adentro*, núm. 93, pp. 4-7.
- Palacio Montiel, Celia del 2011. "...el vivir, mitad pueblerino, mitad ciudadano, en la urbe luminosa y sonriente... La vida cotidiana en Guadalajara en la década de 1930". *Secuencia*, núm. 80, pp. 133-158.
- Palomar, María 2002. "Sobre *Bandera de Provincias*". *La Jornada Semanal*, núm. 368, 24 de marzo, pp. 6-7.
- Paso, Fernando del 1989. "Cambio e inmovilidad / Un siglo y dos imperios". *Utopías. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 1, marzo-abril, pp. 33-37.
- Poot, Sara 2016. "Juan José Arreola y el arte del dictado", en *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*, coord. Blanca Estela Treviño. Universidad Nacional Autónoma de México-Bonilla Artigas Editores, México, pp. 351-360.
- Preciado Zacarías, Vicente 2004. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Universidad de Guadalajara-H. Ayuntamiento de Zapotlán el Grande, Guadalajara.
- Reynaga Mejía, Juan Rafael 2007. *La Revolución cubana en México a través de la revista "Política": construcción imaginaria de un discurso para América Latina*. Universidad Autónoma del Estado de México-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Unger, Roni 1981. *Poesía en Voz Alta in the Theater of Mexico*. University of Missouri Press, Columbia.
- Vale, Tere 2018. *Arreola Vale. Sus mejores conversaciones*. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco-Miguel Ángel Porrúa, México.

- Vázquez, Felipe 2010. *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2010.
- Vázquez, Felipe 2018. “*Pedro Páramo* y *La feria*: coincidencias y diferencias”. *Revista Surco Sur*, núm. 8, pp. 35-37.
- Yurkievich, Saúl 1995. “Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa”, en Juan José Arreola, *Obras*, ant. y pról. S. Yurkievich. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 7-43.

UN ESPEJO LÚDICO: LA IMAGEN DEL AUTOR Y DE LA ESCRITURA EN LA OBRA DE ARREOLA

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

JORGE LUIS BORGES, EPÍLOGO A *EL HACEDOR*

Algunos de los más grandes escritores han situado en el centro de su composición el problema de la creación literaria, incluso aunque no elaboren una exposición explícita de su poética. En otras palabras, son muchas las obras literarias que hablan acerca de sí mismas, cifran las claves de su propia arquitectura en los intersticios de lo que relatan; más aún, construyen una imagen artística del proceso de creación y del creador. El asunto que me ocupa en este ensayo lo resume Borges de una manera inmejorable en las líneas citadas como epígrafe; casi no hay nada que añadir y nada que objetar: la configuración silenciosa del yo autoral que anida transfigurada en múltiples formas y motivos en toda escritura de ficción. Sin embargo, todavía queda pendiente la tarea de analizar cómo se da este fenómeno en la creación literaria de Arreola, qué carices toma, qué sentidos adquiere.

No es necesario que demuestre ahora la importancia de la escritura como tema y la reflexión sobre ella de Juan José Arreola a lo largo y ancho de su obra, porque ya muchos críticos lo han observado. Sara

Poot ha señalado en distintos momentos este fenómeno y, además, estrechamente ligado con este asunto, ha hecho un escrutinio de los géneros y las formas que usa el autor en sus relatos, que van desde la escritura de diarios, cartas, anotaciones, hasta anuncios publicitarios, entre otros (Poot Herrera 2009). Pero, con todo y la importancia central que esto tiene en su obra y el reconocimiento de este hecho por parte de la crítica, creo que sigue siendo pertinente intentar aproximaciones para ver qué imágenes artísticas construye de la creación literaria y del propio autor.

Antes de seguir, me detengo a hacer algunas aclaraciones. La primera es que el aspecto que quiero estudiar es un asunto que ha sido muy trabajado por la teoría literaria, particularmente a partir del llamado post-estructuralismo. Desde ese horizonte conceptual, se ha insistido en el sentido de artificio que implica toda creación literaria y la autoconciencia que supone la construcción de una literatura abismada en sí misma. También se ha afirmado que estas características son propias de la literatura post-moderna. Pero sospecho que nada de esto le hubiera gustado a Arreola, ni creo que resulte esencial para explicar el fenómeno; así que tal vez más nos vale eludir estos caminos prescindiendo de todo este instrumental técnico y empezar por afirmar que la escritura de Arreola no se limita a desconstruir el arte verbal para revelar las reglas de la composición literaria como un mero artificio; se trata de algo mucho más vital, que nace de una actitud ética marcada por el humanismo, desde la que escribe y reflexiona sobre lo que escribe, justo por esto es que nos legó una obra cada vez más cercana, más cálida y entrañable.¹ Una última negación: no enfocaré la exploración desde el subjetivismo psicológico, por más que en múltiples entrevistas Arreola hablara incesantemente de sí mismo, de su interioridad y sus conflictos con la escritura. Ninguna de estas anécdotas explica ni se relaciona directamente con el asunto de la presencia de la imagen del autor en su propia obra. Y es

¹ Arreola jamás construyó lo que puede entenderse como una teoría literaria explícita, ni le interesaba hacer algo así. Quiero insistir en que se trata de una representación artística que emerge desde la percepción sensible, más que científica.

que, además, no me estoy refiriendo al sujeto real, histórico, sino al autor creador que forma parte de la obra artística.

Juan José Arreola hace del oficio de escribir todo un tema en su creación, pero no construye una visión homogénea y unívoca; su obra está atravesada por múltiples tonalidades y sentidos y en esta continua reflexión destaca el tratamiento lúdico, a veces jocoso, a veces francamente irónico y burlón, al que somete la propia figura del escritor, el trabajo de creación artística y el proceso de recepción de la literatura.² En otras palabras, es la risa, en tanto visión estética que encierra siempre una valoración del mundo, de la sociedad, de las ideologías del momento, la que rige la poética de Arreola; sin tener en cuenta este hecho, no hay manera de entender el sentido de su escritura.

Ahora, detengámonos un poco a considerar cómo el problema de la relación entre autor y obra arrastra una larga historia llena de laberintos. Desde el Renacimiento se manifiestan los signos de la conciencia que los autores tenían de su propia creación,³ pero no es sino hasta el Romanticismo cuando se llega a exaltar la singularidad de la obra como producto de la genialidad individual del artista; se insiste en el aislamiento del creador, lo que por supuesto podía tener dos caras: la condena a la soledad y la incompreensión o el coronamiento de las sienes por el aura de lo diferente, de lo singular que lo elevaba y lo separaba de la masa. La Modernidad hereda esta visión y asume actitudes ambiguas: algunos creadores optan por el rechazo violento a las exigencias de un público incapaz de estar a la altura del arte y reivindican la necesidad de un receptor selecto, sensible, incluso

² La escritura de Arreola es tan compleja y diversa que acepta una lectura como la que propone Felipe Vázquez (2003): ver esta obra como la expresión más honda de una visión trágica del mundo y de la vida. Piensa la ironía como una evidencia más de esta actitud escéptica, aunque tampoco niega la presencia del sentido del humor; sin embargo, desecha esta vía de entrada porque parece confundir visión humorística con superficialidad.

³ Dice Jan Mukarovsky que para el artista renacentista “El valor de la obra artística no radica en el hecho de expresar la personalidad del autor, sino en el de captar el orden y la constitución de la naturaleza” (Mukarovsky 1977: 279).

conformado por artistas; otros, en cambio, dirigen sus esfuerzos a un porvenir que sabrá recuperar los valores ocultos en lo escrito. Por supuesto que la gama de respuestas que se han dado a este dilema es muy amplia, pero por ahora sólo me detengo en estas dos porque en ellas se puede apreciar la postulación de la singularidad del sujeto que predomina con su presencia sobre la obra de arte. En todo caso, son actitudes esenciales y constantes en la historia cultural.

¿Qué hace Arreola ante esta vieja y perdurable tensión entre la figura del creador y la del receptor? La exploración de posibles respuestas es, me parece, una aventura llena de sorpresas y de matices que nos puede ayudar a entender una faceta de la obra de Juan José Arreola no siempre frecuentada.

EL ARTISTA COMO MEROLICO DE FERIA

Un rasgo que salta a la vista desde los primeros textos del autor es la vena de un humor refinado, sutil, inteligente para recrear casi cualquier asunto que trata. Arreola construyó una hilarante imagen del propio creador, pero también del receptor de la obra artística. El acto de la creación literaria, que desde el Romanticismo ha sido visto como algo privado, íntimo, personal, solitario, es trasladado a la esfera de lo público, a la vista de todos. Se le va a despojar así, de entrada, del aura de misterio que encierra. El ingenio y la creatividad serán sometidos a prueba por una multitud exigente que convertirá al artista en un merolico callejero. Me estoy refiriendo, por supuesto, a “*Parturient montes*” que, significativamente, abre su libro de 1952 *Confabulario*, como si fuera una señal, una especie de manifiesto poético burlón. Ya el título del cuento y el epígrafe que lo acompaña remiten a la famosa sentencia de la *Epístola a los Pisones* de Horacio en su recomendación a los poetas de no ofrecer despropósitos en la apertura de sus creaciones porque al final “Parirán los montes: nacerá un ridículo ratón” (Horacio 1992: 134). Éste es el eje alrededor del cual gira el cuento y así lo anuncia la voz narradora desde la primera oración: “Entre amigos y enemigos se difundió la noticia

de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes” y de ahí relata cómo se va creando la incómoda y absurda situación por las exigencias de su público, que lo acosa en plena calle para forzarlo a que cuente la historia. Los rasgos que suelta aquí y allá de sí mismo, van colaborando en la construcción de su imagen como la de un actor de plaza pública, un merolico de feria: “... mi aspecto de charlatán comprometido” (Arreola 1981: 15), dice al principio. Después añadirá: “Yo conozco las reglas del juego, y en el fondo no me gusta defraudar a nadie con una salida de prestidigitador” (p. 16). El narrador es un artista callejero obligado a satisfacer a un público ávido de sorpresas, que siempre pide más, a la vez que busca mantener en pie una ética del oficio.

Somete a una mirada sarcástica la recreación de las torturas para inventar una historia que satisfaga las ansias de novedad de los receptores. Véase este pasaje que no tiene desperdicio: “Recorro mis bolsillos uno por uno y los dejo volteados, a la vista del público. Me quito el sombrero y lo arrojo inmediatamente, desechando la idea de sacar un conejo. Deshago el nudo de mi corbata y sigo adelante, profundizando en la camisa hasta que mis manos se detienen con horror en los primeros botones del pantalón” (p. 17). Así, en esta batalla crucial por hallar la inspiración que lo lleve a concluir el relato de una historia ya sabida, se descubre a punto de desnudarse ante los espectadores ansiosos. Y esta escena teatral es también una fuente de risa para develar, justamente, el origen de esta larga historia del artista que “desnuda” su alma en un acto de sinceridad extrema para conmover a sus lectores. Le va la vida al artista en encontrar una solución para cerrar de manera digna su relato, hasta que llegamos al punto en el que, gracias a la inspiración milagrosa que halló en la musa que estaba entre el público, siente un calor salvador que va bajando de la axila: el ratón. El poeta es ovacionado por la multitud, pero mientras unos lo felicitan, no deja de percibir que “Apenas se alejan unos pasos y ya comienzan las objeciones [...] ¿Hubo trampa? ¿Es un ratón de verdad?” (p. 18). Todos esperaban algo, que encontrara un cierre triunfal al relato que contaba y resulta que es un miserable ratón el que llega como conclusión. Como sea, el artista siente que

es una solución que lo redimirá, sin importar la naturaleza de lo que haya encontrado.

Cuando finalmente se va quedando solo, decide ofrendar aquel ratón a su musa como agradecimiento, “entrañable fruto de su fantasía”. Ella lo recibe y lo guarda amorosa en su seno y antes de partir explica al narrador por qué se lleva el ratón: “Tiene un gato, me dice, y vive con su marido en un departamento de lujo. Sencillamente, se propone darles una pequeña sorpresa. Nadie sabe allí lo que significa un ratón” (p. 18). Apréciense cómo con este cierre se derrumba de manera burlona toda la construcción cultural heredada del Romanticismo sobre las musas, la inspiración, el papel del arte y del artista en la sociedad. ¿Es, sin embargo, una sátira amarga que denuncia la frivolidad de un mundo que ha olvidado el verdadero sentido de la belleza y del arte? La respuesta que demos a esta interrogante será siempre polémica, pero no podemos ser insensibles y sordos a la risa que articula todo el cuento.

Por supuesto que late en el relato una visión crítica descarnada del proceso de mercantilización del arte y de su banalización en un mundo deshumanizado que ha puesto al artista contra la pared en esta insaciable demanda de productos novedosos. Pero resuena con mucha fuerza la risa jocosa para construir una imagen lúdica del creador frente a la solemnidad y la auto celebración desmedida que ha impedido en la historia cultural de occidente. La risa que atraviesa el texto permite que se trascienda el sentido amargo de la denuncia anidada en lo satírico y que se recupere la faceta festiva en esa mirada hacia la figura del propio creador.

Esta manera de concebir el oficio de escribir está estrechamente relacionada con el lugar protagónico que alcanzó en su obra la figura del pregonero, del saltimbanqui, merolicos situados en la plaza pública a los que aludí líneas arriba, herederos del antiguo juglar que esparcía a los vientos las noticias que importaban a todos.⁴ El crítico

⁴ En su valoración de Arreola como poeta trágico, Felipe Vázquez lo contrapone a la imagen del juglar, y crea así una duplicidad encontrada entre el hombre público y el creador, desgarrado por las dudas metafísicas; así afirma: “Quizá

Luis Ignacio Helguera llamó a Arreola “Juglar, trapequista y actor de la palabra” (1999: 52) —las memorias que escribió su hijo Orso Arreola, llevan el significativo título de *El último juglar*—; se trata de una caracterización justa porque en él se reúnen los rasgos del antiguo cantor popular que congregaba a su alrededor a los oyentes y esto a su vez se conecta con el trabajo meticuloso y refinado que hizo con la introducción de la oralidad en su escritura. Entonces, una de las formas esenciales que adquiere el artista en la obra de Arreola es la del heredero de los juglares que ensayan frente a todas las posibilidades expresivas del lenguaje, que buscan el contacto con la gente, lejos del ensimismamiento, aunque la modernidad haya intentado arrojar el arte a los márgenes y pugne por convertirlo en un producto trivial, prescindible, sin importancia.

EL ARTE COMO TRABAJO ARTESANAL

Para Arreola, el artista es un artesano que ha de labrar su objeto con dedicación y esfuerzo. Este modo de entender el oficio tiene una dimensión profunda y positiva en el pensamiento artístico del autor. Traigo a colación una observación de Sara Poot a este respecto:

El modo como Arreola se sitúa en el mundo y la concepción de vida que de ahí se deriva determinan dos características importantes de su producción literaria: una es el valor del trabajo y del quehacer artesanal, que incluye el trabajo con el lenguaje y toda su concepción de la escritura; la otra es su idea de la vida como espectáculo, aunada a su capacidad

porque la gente prefiere al juglar que al trágico, o porque su literatura concebida como una expresión manierista conducía al equívoco de juzgar a su autor como frívolo o porque el pudor lo obligó a mostrar su faz juglaresca, el temperamento trágico de Arreola ha sido soslayado e incluso no se ha querido ver como uno de los mecanismos de su creación” (Vázquez 2003: 96-97). Sin embargo, no me parece convincente la oposición que establece, porque en Arreola conviven las dos facetas y las resuelve literariamente.

histriónica. La vida como oficio (el hacer) y como espectáculo (el actuar) se tematizan en la obra (Poot 2009: 56).

Y es, seguramente, esta visión de la vida y del arte la que fue determinante en la elección de una multiplicidad de formas expresivas y genéricas para componer su obra, lejos de la rigidez formal y muy cerca de las resonancias de la lengua viva, humorística, a partir de los géneros familiares del día a día.

Hay múltiples declaraciones del autor en las que se puede apreciar su preocupación por el cariz que estaba tomando el oficio del artista, alejado de la meticulosidad, de la labor ardua, artesanal, para convertirse en una especie de impostura ruidosa, intrascendente, asociada a lo industrial. No se olvide que el vocablo artesano no es más que un derivado de la palabra arte que siempre tuvo la implicación de “hacer bien algo” (Corominas, *s.v.* arte), justo el compromiso y el sentido que le imprimió Arreola al oficio de escribir. Por eso en su obra quedarán ligados para siempre, a veces de manera metafórica, a veces de modo explícito, el oficio artesanal y el de hacer arte.

Su única novela, *La feria*, publicada en 1963, está plagada de referencias heterogéneas al arte de la escritura, a veces de modo burlón, a veces lúdico, pero también en tonos melancólicos. Pienso que es bastante claro que el proyecto estético de la obra está ligado al oficio del artesano; en el trabajo meticuloso y responsable de cada construcción de los obreros se proyecta una y otra vez la creación artística —“Soy como los artesanos que hacen marquetería y filigrana”, dijo Arreola a Campos (1986: 133)—. La novela, ya se sabe, es pródiga en estilos y recupera el espíritu del pueblo de Zapotlán con su carga histórica, con sus conflictos, aspiraciones y pequeños sueños cotidianos, pero aquí me interesa detenerme en algunos de los momentos en los que Arreola construye referencias, reflexiones e imágenes sobre el trabajo de creación artística.

El zapatero que promovía su taller con versos y que abandona su oficio para meterse a agricultor es un primer nexo sutil que establece la novela con el arte de la escritura y en sus fragmentos se halla una fuente de múltiples ecos sobre el sentido de cultivar la tierra, sobre la

necesidad de dejar por escrito un registro meticuloso y detallado de lo que se hace y, además, conforma una imagen del fracaso como destino de quien se desvía de su verdadera y esencial labor.⁵ El zapatero tiene un oficio pero busca ser agricultor, y también es miembro del Ateneo Tzapotlatena, lo que lo acredita como poeta y aficionado a la alta cultura. En este artesano se nos dibuja la primera imagen burlona del poeta que confecciona versos de ocasión de carácter comercial y que luego vierte su saber escritural en el registro meticuloso de sus actividades agrícolas para ir dejando constancia del fracaso de su aventura. Pero hay una vertiente en este registro que conecta de manera metafórica con el arte literario: las descripciones de las labores para sembrar la tierra parecen imágenes del trabajo de crear una obra artística:

No tengo palabras para describir las jornadas de la siembra. Los mozos van descalzos por los surcos. Colgado al hombro llevan el costal de la semilla, como una hamaca. Con pasos medidos van arrojando los granos y los tapan echándoles tierra con el pie. La cuadrilla parece entregada a una danza lenta y antigua. Los mozos, ensimismados, olvidan sus canciones, sus dichos y sus chanzas.

Al volver a mi casa, me vine despacio, solemnemente, sin arrear ni una sola vez al caballo. Como si todas mis esperanzas, y lo mejor de mí mismo, quedara depositado en la tierra (p. 38).

No afirmo categóricamente que la metáfora se haya construido de manera deliberada; sólo asiento que me parece imposible no ver el nexo entre ambas esferas, pues en el sentido de la propia noción de

⁵ No pienso esto como ha sido formulado muchas veces por la crítica, que ha intentado resumir el sentido de lo recreado por Arreola con la frase hecha de “zapatero a tus zapatos”, como si se encerrara una enseñanza moral en esta historia. Me parece que es mucho más justo pensarla como una revelación de la necesidad de conocer y amar la tierra, poseer el legado de la tradición y no apropiársela en una mera transacción mercantil, sin ese arraigo que supone: desde la antigüedad, la tierra es de quien la trabaja, y no se puede improvisar. La primera anotación del zapatero es un indicio de cómo la tierra no le pertenece y no le pertenecerá nunca: “Tal parece que esta tierra, antes de llegar a las mías, ha pasado por muchas otras manos. Y eso no me gusta” (Arreola 1971: 9).

cultura anida la reminiscencia del cultivo, del trabajo de la tierra. Y en la creación de esta imagen del acto de la siembra, casi como un ritual sagrado, inevitablemente se proyecta la idea del trabajo con la palabra.

Hay, por supuesto, muchos orfebres de todo tipo en Zapotlán, y en *La feria* se escuchan sus planes creativos y sus preocupaciones cotidianas. En cada caso particular podríamos extender los ecos de su trabajo al proceso de confección de la propia literatura. Por ejemplo, don Fidencio, quien pelea a brazo partido para evitar que los clientes pellizquen las velas, fabrica con paciencia y meticulosidad la gran vela de cera de doscientos pesos que, “No daba mucha luz que digamos, pero parecía un obelisco de alabastro con una estrellita que parpadeaba en la punta. El mismo Legado Apostólico dijo que nunca había visto nada igual” (p. 177). Atilano es otro artesano esmerado en la elaboración del castillo pirotécnico hasta lograr un grandioso e impresionante aparato —“Nunca habíamos visto algo más bello y majestuoso” (p. 182), dice el narrador colectivo— que, sin embargo, termina reducido a cenizas por el artero ataque que perpetran los delincuentes enmascarados que le prendieron fuego provocando un estallido general. Es difícil no ver en estas labores artesanales un paralelismo con el proceso de creación artística. Ya he estado aludiendo al recurrente fracaso de estas empresas; en el siguiente apartado me detendré a ver sus implicaciones y los ecos que esto tiene en la propia concepción del arte como aspiración a la belleza. Pero antes de pasar a ello, es preciso echar un vistazo a otra faceta de la novela.

En *La feria* no podía faltar la voz de los intelectuales de provincia, empeñados en forjarse un ambiente propicio para la creación poética, el cultivo del pensamiento y la cultura. En esta gran fiesta de voces y asuntos que reúne la novela, emerge la voz correcta del que se esfuerza por poner en un sitio privilegiado el ejercicio del arte, intento fallido porque la realidad no responde a los sueños de estos intelectuales desfasados en el tiempo. En un discreto y juguetón homenaje a Alfonso Reyes, se recrea el funcionamiento del Ateneo Tzapotlatena, dirigido por un personaje de nombre Alfonso. Hay un narrador, miembro del Ateneo, que intermitentemente cuenta los esfuerzos del reducido grupo para consolidar un ambiente cultural reuniéndose, invitando a que

los visiten figuras ilustradas, organizando la premiación del concurso de poesía con motivo de la feria —eco de la tradición de los juegos florales que se celebraban en las festividades del carnaval en muchas ciudades de provincia, y que en algunas todavía se mantiene—.

El narrador da cuenta del paso por el Ateneo de tres personajes, dos conferencistas invitados y una poetisa que llega por su cuenta. El primero es el poeta Palinuro, que asiste a la reunión y se emborracha hasta perder la conciencia de sí mismo, sin darles ni una muestra de su talento. El segundo, un historiador que llega a desnudar la cruda verdad del pasado de los zapotlenses y que los dibuja como cobardes y traidores, con lo que deja un regusto amargo entre los asistentes. La novela conforma de manera hilarante y juguetona los choques con la realidad que va enfrentando la aspiración pueblerina de participar de los valores elevados. Deciden no invitar a nadie más para evitarse nuevas desilusiones; pero llega Alejandrina, la poetisa patrocinada por una marca de autos y que también vende productos de belleza de casa en casa. La tensión se crea entre el deslumbramiento del narrador por la mujer a quien valora como cumbre de lo espiritual y la belleza y el pragmatismo de la vendedora. El nombre del personaje, un tipo de verso de arte mayor, es un guiño burlón, y su perfil está construido con los rasgos paródicos de todos los lugares comunes que se han acumulado sobre la imagen del poeta.

Por lo demás, también se deja testimonio del abismo que se ha creado entre este tipo de instituciones formales y rígidas y la vida del pueblo común y corriente; se trata de mundos que no se tocan y que mutuamente se ignoran; a los iletrados les tiene sin cuidado lo que hacen los cultos aspirantes a poetas y éstos viven ajenos, al modo decimonónico, pertrechados en una ansiada superioridad espiritual. Esta distancia queda muy claramente dibujada justamente en la ceremonia de entrega de los premios a los poetas ganadores de los juegos florales. Primero, se notifica que no hubo dinero para entregar los premios; luego, “Los trabajos recibidos han sido muy pocos y de desalentadora calidad” (p. 158) y al final, el narrador, miembro del Ateneo, deja constancia de los malos resultados: “La entrega de premios a los poetas laureados se hizo casi en familia. Estaba anunciada

en el Teatro Velasco, pero no fue nadie; sólo unos desbalagados que nos preguntaron si iba a haber peleas de gallos” (p. 175). No podía ser más marcado el abismo entre la esfera de la alta cultura y la de las masas; a la gente le importaba, en todo caso, la pelea de gallos, no una acartonada festividad intrascendente. Unas líneas adelante, anota el mismo narrador en un tono desafiante que revela la nostalgia de un mundo perdido en el que los artistas se refugiaban en la altiva torre de la incompreensión: “Al margen del regocijo populachero y de las pompas litúrgicas, nosotros mantuvimos vivo el culto a la belleza, durante este holocausto melancólico a las musas...” (p. 175). La retórica almibarada de regusto decimonónico deja asomar esta imagen de seres distintos y ajenos a la vulgaridad que con tanto empeño los poetas provincianos buscaban labrarse y, evidentemente, la exageración se erige como una hilarante parodia de estos discursos que abundaron a lo largo del siglo xx. Estamos aquí ante la figura del poeta desfasado de su tiempo, que clama en el desierto por la incompreensión social y que no le queda sino la salida de regodearse en la sensación de superioridad frente a las almas rústicas que no sienten ningún respeto por el arte y la cultura refinada que él ostenta.

Pero esto no es todo en cuanto a la construcción de imágenes de personajes relacionados con el mundo de la literatura, autores y lectores en *La feria*. Hay una faceta que no debe pasar inadvertida, porque es la otra cara de la representación de la vida cultural y literaria y porque está estrechamente ligada a los tonos lúdicos y humorísticos que atraviesan la novela en su totalidad. Me refiero a la ingente producción literaria generada en los márgenes de la cultura letrada, que aparece con profusión una y otra vez a lo largo de las páginas. Estas formas de creación artística son juegos que provocan a la autoridad religiosa, retan la moral dominante y son profundamente festivas y están despojadas de cualquier pretensión espiritual elevada. En los versos burlones que en prueba de sus pecados recita el ayudante de impresor al cura —“*Vade retro*, bandidos de sotana, / engendros de Loyola y Satanás...” (p. 62)—, en los juegos lingüísticos con la sonoridad y los cantos pícaros anónimos que circulan de boca en boca, anida la verdadera relación entre literatura y pueblo. Toda la vivencia

literaria de carácter popular está asociada con la picardía y la burla. Así, por ejemplo, funcionan los versitos que cantaban los léperos y que fueron prohibidos por bando municipal: “Déjala güevón / ponte a trabajar / llévala a bañar / cómprale jabón ...” (p. 124), o la alusión a los versos del “Ánima de Sayula” que leyó el corrector de pruebas que trabaja en la imprenta. Nunca se citan los versos; sólo se hace evidente que el cura confesor los conoce. Estos versos, una composición jocosa de carácter anónimo, narran la historia de un hombre pobre que decide ir al panteón a enfrentar el alma de un difunto que vaga en el cementerio por las noches y que infunde temor a toda la población. Él espera encontrar en esa ánima la salida a su precaria situación económica. Pero el chasco que se lleva es mayúsculo, pues cuando lo interpela para que le diga quién es, qué busca en este mundo y si puede ofrecerle algún dinero, el aparecido le responde:

Me llamo Pe...rico Zúrrrez.
Dijo el fantasma en secreto,
Fui en la tierra buen sujeto
Muy puto mientras viví.

Por eso ando penando aquí
En busca de algún profano
Que con la fuerza del ano
Me arremangue el mirasol.

El favor que yo te pido
Es un favor muy sencillo,
Que me prestes el fundillo
Y así mi pena acabar.

Las talegas que tú buscas
Aquí las traigo colgando,
Ya te las iré arrimando
Despacito por detrás.
(*apud* Guerrero 2019)

Debe haber múltiples versiones del “Ánima de Sayula” y no es necesariamente ésta a la que alude Arreola; pero no hay duda de que se trata de un guiño malicioso para los lectores que conocen el referente; por ello, con la mera alusión al título del poema burlesco, Arreola crea un efecto lúdico.

La oralidad, tan presente en la escritura del jalisciense, es el resultado de una aguda conciencia del arte más refinado que cultivó. Arreola no sólo fue un gran conversador, sino que sabía con sobrada claridad que la palabra escrita debía ser esmerilada con un ritmo y una prosodia que recordara lo oral, pero también y sobre todo que el propio acto de narrar estuviera cargado con el peso de una historia, de una cultura, de un modo de visión particular. Esa elaboración artística de la oralidad supone también, por supuesto, un receptor que antes que lector sea un oyente que participa del acto de la comunicación con sus plenos sentidos. Y justo por ello, la risa juega un papel tan importante en esta obra.

Juan José Arreola, a semejanza de Rulfo, jamás se pensó como un escritor profesional que debiera escribir con horario establecido, y tal vez esta concepción del oficio contribuyó a que lograra crear una de las obras más originales e intensas de la literatura mexicana. Ligado a esto, está su renuncia a continuar escribiendo, lo que ha propiciado que los críticos busquen insistentes las claves del silencio en los intersticios de la obra creada.⁶ Es un hecho que Arreola conjuga el dolor, el tormento de la existencia y las angustias metafísicas con la disposición al juego, la celebración vital del lenguaje, el humor y la apropiación fértil tanto de la imaginación popular como de la tradición culta. En este constante contrapunto de imágenes y voces

⁶ En este punto vale la pena también traer a colación el caso de otro escritor memorable de nuestras letras que cultivó como pocos el sentido del humor, que padeció de “infertilidad” porque no alcanzó a construir una obra dilatada y que también se ocupó de recrear artísticamente el problema del escritor infecundo. Me refiero a Augusto Monterroso, sin duda de la misma estirpe de Arreola. Recomiendo al lector interesado el ensayo “Augusto Monterroso (sus trabajos)” de Rafael Olea Franco (2007), en el que estudia el problema de la representación de la infertilidad del escritor y aporta otra perspectiva sobre el fenómeno, ateniéndose al análisis del cuento “Leopoldo (sus trabajos)”.

va elaborando una completa representación de la vida cultural y literaria que no es nunca homogénea sino plural y contradictoria.

EL ARTISTA FRACASADO O LA IMPOSIBILIDAD DE ALCANZAR LA BELLEZA

No quiero dejar de mencionar otra faceta en esta heterogénea y ambivalente representación de la imagen del creador en la obra de Arreola. Me refiero a la del artista fallido que no alcanza el ideal de belleza al que aspira, tema constante en su obra. Sin embargo, no sobra aclarar una vez más que no puede limitarse este tema al conflicto, a las angustias vividas y confesadas una y otra vez por el autor porque es, ante todo, un asunto que concierne al arte. Aquí importa cómo construye la representación artística de la aspiración a la belleza y la imposibilidad de acceder a ella. Alrededor de este problema gira el cuento “El discípulo”, también de *Confabulario*. El tono es aquí melancólico y doliente. El joven aprendiz de pintor cree en la belleza, pero no sabe reír, por ello el maestro se burla de él. Para este inhábil pintor, la belleza está ahí, en lo inmediato, es directa y transparente, pero no podrá acercarse a ella jamás, por ello está destinado al olvido de los hombres: “No seré un gran pintor y en vano olvidé en San Sepolcro las herramientas de mi padre... Pero sigo creyendo en la belleza” (p. 41). El relato, dice Alatorre, está puesto en boca de Giovanni Antonio Boltraffio (o Beltraffio), discípulo de Leonardo da Vinci y condiscípulo de Andrea Salaino: “El cuento se refiere, pues, al drama del artista menor, capaz de ver y sentir la belleza —en el rostro de Gioia, en el atardecer de oro y azul sobre el Arno—, pero incapaz de expresarla” (Alatorre 1985: 2). Aquí tenemos la imagen del artista fracasado, uno entre los muchos que pululan en las páginas de Arreola; y es fracasado porque el arte es apenas una tentativa por acercarse a la belleza que no puede alcanzarse jamás. Estamos ante la otra cara que recreó en “*Parturient montes*”.

Ésta fue una constante preocupación intelectual y artística del autor, que manifestó explícitamente: “Lo que llamamos belleza, a pesar

de todos los ejemplos, es una aproximación nostálgica a la belleza, que es una aspiración [...] El gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos” (*apud* Carballo 1986: 444). Y el tono de melancolía con el que compuso “El discípulo” está relacionado con ese hondo sentimiento con el que el autor vivió el conflicto de la imposibilidad de alcanzar la belleza y la perfección. Así lo afirmó a Carballo: “Mi obra más importante es la que no he escrito, y no la que he llevado a cabo. En mi obra escrita hay una especie de desencanto previo a la realización. Existe una gran distancia entre lo que uno siente como posibilidad y lo que uno obtiene como resultado” (p. 462).

Además de la imagen del artista fracasado porque asume una tarea imposible, también está la inolvidable presencia del poeta hambreado, que debe suplicar el pan ante los poderosos, como lo hacía Góngora en las cartas que compulsivo enviaba, y de las que Arreola extrae fragmentos significativos con los que compone “Los alimentos terrestres”. Es tal la profusión de frases en las que Góngora habla del pan, de los alimentos, en donde el poeta reclama, ruega, añora, que el texto resulta hiperbólico para recrear de modo insólito, rayando en lo irónico, no sólo la cara del artista admirable y genial que fue, sino para revelar la faceta del Góngora que debe enfrentar las miserias de cada día para sobrevivir.

Pero tal vez sea en *La feria* donde se dibujan con más claridad los distintos perfiles del fracaso al que está indefectiblemente destinado todo acto creativo. Los episodios que conforman la historia total de la novela dan cuenta de lo fallido de todos los proyectos emprendidos y así van construyendo una serie de ecos en espiral del gran fracaso en el que termina la feria organizada por la comunidad. Ya hablé líneas arriba sobre las distintas tentativas de creación artesanal que acaban mal, y el irónico fracaso de todos estos proyectos alimenta la idea del posible paralelismo entre trabajo artesanal malogrado y el destino final del arte novelístico, pues la propia narración es presentada con muchas huellas que remiten al fiasco. Así, casi al final de la novela, escuchamos una interpelación anónima: “—Y tú ya vete a dormir, contador impuntual y fraudulento. Pero como tu castillo

de mentiras sostiene una sola verdad, yo te consiento, absuelvo y perdono. Y como creíste te sea hecho” (Arreola 1971: 181). Esta enunciación, en principio, desacredita la historia contada, pues se trata de un “contador impuntual y fraudulento”, pero en seguida se reivindica el sentido de la literatura al recuperar el valor de la verdad que nace de la ficción. El creador de *La feria* parece ser, al final de cuentas, una voz más de las que vagan por Zapotlán, ni más distinguida ni más dominante que las otras, pero con una capacidad innata para dejar ver la verdad, incluso a través de la espesa madeja de las voces oficiales y la violencia que campea en ese mundo desde los remotos tiempos de su fundación.

Hay, por supuesto, otros textos de Arreola en donde el lector puede hallar referencias y recreaciones sobre el propio arte verbal; son muchos los personajes que escriben en distintos géneros y que reflexionan sobre su escritura; tal vez en algunos de los textos las alusiones sean de índole metafórica e incluso con un dejo satírico, como el caso de “El prodigioso miligramo”, que pueda leerse como una evocación del ejercicio del arte y la problemática percepción social de las obras artísticas. Pero no voy a comprometerme a defender interpretaciones posibles de textos como éste, porque me parece que con los ejemplos que he traído a colación podemos concordar en que Arreola construye una visión ambivalente y heterogénea sobre el creador y el arte de escribir. Por un lado, ama profundamente el lenguaje y busca con ahínco la expresión justa, equilibrada, poética, pero, por el otro, descrea de la posibilidad de alcanzar la perfección de la belleza; hace descender a la plaza pública al artista, construye un espejo irónico en el que se refleja y se refracta como un merolico de feria, pero siempre se escucha el eco de su risa festiva, pues su creación no es nunca monotonal.

Por último, y a modo de cierre, quiero aludir a dos textos en los que se pueden hallar matices sobre esta conflictiva relación con la belleza; me refiero a “La canción de Peronelle” y “El Lay de Aristóteles”. En ambos relatos, recreaciones poéticas de historias antiguas, está la imagen del viejo que aspira con temor reverencial a la belleza, y en los dos ésta aparece encarnada por una joven sensual, bella y

talentosa. En “La canción de Peronelle”, el maestro Guillermo de Machaut sufre las angustias “avergonzado de sus años y de su ojo sin luz” (Arreola 1992: 110), mientras espera la llegada de su amada Peronelle, también poeta; pero el entusiasmo aquí no lleva a la esterilidad, sino que se traduce en creación poética: “... se pasaban las horas diciendo rondeles y baladas, oprimiéndose las manos...” (p. 110). Arreola decidió capturar la imagen poética del arrebatado creativo producido por el entusiasmo amoroso o, más bien, éste como producto de la creación artística.

En “El Lay de Aristóteles”, recrea la leyenda burlesca medieval que se ha atribuido a Henri d’Andeli, en la cual se relata la humillación que sufrió Aristóteles a manos de la amante de Alejandro Magno. El gran monarca descuidó sus obligaciones porque cayó prisionero en las redes del amor, lo que le mereció reproches de su maestro. Cuando la mujer se entera de que Aristóteles fue el responsable del abandono de su amado, decide vengarse seduciendo al anciano filósofo con su perturbadora belleza y sus cantos, hasta lograr que él acceda a que la amante lo cabalgue en sus propios lomos, con lo cual pierde toda su autoridad ante Alejandro. En la versión de Arreola, el filósofo busca empeñoso hacer que prevalezca la lógica racional, quiere explicar metódico el misterio que se anida en la belleza, pero Armonía, la doncella joven y encantadora, baila frente a su ventana y así lo cautiva sin remedio. Aristóteles es ganado por el placer de Eros y pretende atraparla ansioso, pero no lo consigue porque ella huye entre el bosque. El filósofo sufre, cae humillado por el deseo que lo domina y, por ello, se empeña en escribir un tratado que destruya la danza de la musa; pero en este combate a muerte entre la lógica y la belleza se impone irremediable Armonía, cuando Aristóteles le permite que cabalgue sobre sus lomos.

Sigmund Méndez le dedica un detallado estudio a este texto arreoliano, donde revisa distintas versiones de la leyenda, incluso más antiguas que el texto medieval, pues, afirma con sobrada razón “... el cuento de Arreola soporta una primera lectura despreocupada por entero del texto base: su organización es, en este sentido, poéticamente autónoma. Pero al mismo tiempo, un estudio crítico no puede eludir el linaje

imaginario de donde proviene” (Méndez 2009: 684). Para el investigador, el motivo central de la leyenda es el del anciano enamorado que trabajó con profusión la comedia antigua —motivo que, por cierto, también señala Alatorre, pero que enlaza con otros, como el de la búsqueda de la belleza (Alatorre 1985: 3)—, aunque un poco más adelante orienta su lectura por el hecho de que el filósofo también intentó escribir poesía y propone como interpretación posible que la degradación final, al haberlo trastrocado en asno poético, esté fincada en la incapacidad artística de Aristóteles. De ninguna manera se puede negar este sustrato en la reelaboración de Arreola; con más razón si se tiene en cuenta su denodada lucha por la escritura hasta ser vencido y negarse a volver a crear literatura.⁷ Pero lo que está en primer plano es significativo y elocuente sobre el asunto que estoy aquí revisando: la conciencia de la imposibilidad de acceder y aprehender la belleza, por más que el sujeto se someta hasta la deshonra. Sin embargo, el cuento no está hecho solamente de escepticismo y negación; se podría decir que predomina en él esa mezcla inconfundible de melancolía y espíritu festivo que anida siempre en las grandes obras. Arreola convierte en jocosa la humillación que sufre Aristóteles en la leyenda, y el acto de dejarse montar por la musa es apenas un sueño que alude a su pérdida juventud ardiente. El cuento es, así, un rendido homenaje a la belleza, que es tan seductora como inalcanzable. Me parece que estamos ante una síntesis magistral de la visión de Arreola del arte verbal: el artista encarna en ese viejo filósofo que resiste y quiere hacer racional la materia de la belleza, pero fatalmente cae subyugado ante la Armonía porque ella puede más que el saber lógico. El artista está desarmado ante la belleza, la

⁷ Ciertamente, con un argumento muy legítimo, que debió descartar todas las especulaciones que se hicieron y se siguen haciendo sobre su esterilidad: “Lo que tuvimos de excepcionales Juan Rulfo y yo descansó en nuestra propia actitud, en cierta forma de considerar la literatura con respeto y como un quehacer personal en el que nadie nos pudo «arrempujar». Respecto a por qué no escribimos más los dos, volvería a la honradez de José Gorostiza: ¿vale la pena realmente escribir algo que no supere a lo ya hecho y sólo agregue cantidad?” (*apud* Paso 2015: 234).

puede ver y puede ofrecerse gustoso en autosacrificio para alcanzarla, pero nunca la conseguirá.

Al final de este breve recorrido, puede apreciarse con toda nitidez la constante preocupación de Arreola por el arte, por la aspiración y la fatal imposibilidad de alcanzar la gracia de la perfección, pero también debe notarse cómo predomina la diversidad de matices e incluso perspectivas para recrear este dilema central para todo artista. No sólo tematizó la angustia por la creación, que sería lo más común y menos rico, sino que alcanzó a construir imágenes artísticas plenas de la figura del creador, del receptor; y si bien predomina un aire de escepticismo, no se debe negar que en su obra también apareció el triunfo de la belleza sobre lo ordinario de la vida, sobre el miedo a la vejez y a la muerte. Con Arreola estamos más allá de la arraigada visión romántica de la excepcionalidad del artista, sostenida por las vanguardias, y llegamos a la perspectiva burlona del creador presionado por su mundo y arrinconado hasta convertirse en un merolico de feria.

Pero esto último no se puede leer como el resultado de una actitud arrogante del que voltea desdeñoso desde las alturas ante las demandas del público, pues el aire de lo lúdico que se pasea por toda la obra niega de raíz esta posibilidad. Arreola tampoco se tomaba demasiado en serio y este hondo sentido del humor desde el que escribía lo salvaba siempre de los tonos trágicos y del lamento. La risa que anida en toda su obra es la que permite la creación de imágenes frescas y renovadas de la figura del artista y del trabajo del creador, ajeno a la profesionalización, cercano a lo artesanal y a lo oral.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio 1985. "Presentación". *Juan José Arreola*. Voz Viva, UNAM-INBA, México.
- Andeli d', Henri y Juan José Arreola 2011. *El lay de Aristóteles*, tr. José Luis Rivas. Auieo Ediciones, México.
- Arreola, Juan José 1971. *La feria*. Joaquín Mortiz, México.

- Arreola, Juan José 1981. *Confabulario*, 10ª ed. Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Juan José 1992. *Bestiario*. Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Juan José 1995. *Obras*, ant. y pról. Saúl Yurkievich. Fondo de Cultura Económica, México.
- Campos, Marco Antonio 1986. “Con Juan José Arreola”, en *De viva voz (entrevistas con escritores)*. Premiá, México, pp. 127-137.
- Carballo, Emmanuel 1986. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Secretaría de Educación Pública (*Lecturas Mexicanas*, segunda serie 48), México.
- Corominas, Joan 1991. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid.
- Guerrero, I. 2019. “Los versos del Ánima de Sayula” [entrada en blog], *Espacio del Ing. I. Guerrero* (2 de marzo de 2008), disponible en <https://iguerrero.wordpress.com/2008/03/02/los-versos-del-animade-sayula/>, consultado en enero de 2019.
- Helguera, Luis Ignacio 1999. *Antología del poema en prosa en México*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Horacio 1992. *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles, Horacio. *Artes poéticas*, ed. bilingüe de Aníbal González. Taurus, Madrid.
- Méndez, Sigmund 2009. “La transfiguración de un relato medieval: El lay de Aristóteles de Juan José Arreola”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 57, núm. 2, pp. 679-745.
- Mukarovsky, Jan 1977. “La personalidad del artista”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, tr. Anna Anthony-Visová. Gustavo Gilli, Barcelona, pp. 277-291.
- Olea Franco, Rafael 2007. “Augusto Monterroso (sus trabajos)”, en Sara Poot Herrera *et al.* (eds.). *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal*. University of Santa Barbara, UC Mexicanistas-UNAM-ITESM-Universidad del Claustro de Sor Juana, México, vol. I, pp. 465-476.
- Paso, Fernando del 2015. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Poot Herrera, Sara 2009. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Vázquez, Felipe 2003. *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible.*
Conaculta-Verdehalago, México.

DE LA CHARLATANERÍA A LA PERSUASIÓN IRÓNICA EN “EN VERDAD OS DIGO”

ULISES BRAVO LÓPEZ
El Colegio de México

Ridentem dicere verum / quid vetat?,¹ se preguntaba el poeta latino Horacio, en el ocaso del siglo I antes de nuestra era (Horacio 1952: S. 1. 1. 24-25). La frase, incluso sacada de contexto, posee ese carácter sentencioso tan propio de los latinos, y contiene en sí misma una aseveración que suele pasarse por alto: la verdad puede no ser sólo una cuestión seria. O mejor, precisamente porque sería, la verdad puede tratarse desde la risa y el humor que, según el poeta venusino, son la mejor manera de hacerla tolerable al menos, si acaso no comprensible.

Juan José Arreola, hombre polifacético, facundo y genial, cuya predilección por el mundo antiguo y proclividad al conocimiento son casi proverbiales, entendió a la perfección el precepto horaciano y lo practicó en su vida y en su ejercicio literario. El sentido del humor jocoso y desenfadado que recorre de principio a fin las creaciones del maestro de Zapotlán es un asunto conocido por entendidos y diletantes. Su naturaleza extrovertida, sus dotes oratorias y su pasión por la teatralidad lo hicieron famoso no sólo en los ambientes literarios y académicos más renombrados, sino también en el mundo del espectáculo televisivo. Con sus incontables participaciones para la televisión mexicana, Arreola desacralizó la figura del escritor y puso en evidencia la impostura de muchos de sus colegas. Era su manera de reírse de las convenciones sociales y de los papeles impuestos y asumidos por una sociedad hipócrita y doblemoralina.

¹ “¿Qué le impide al que ríe decir la verdad?”

Pero el humor ácido de Arreola nada tiene que ver con la carcajada fácil e irreflexiva de las televisoras, con ese producto mercantil, acomodado en los estilizados rostros de los escaparates, propiedad de las buenas conciencias, instrumento de enajenación y vacío que entonces, y hoy también, se nos ofrece con el mote de “risa”. No. La risa a la que mueve la literatura de Arreola tiene una naturaleza crítica. Es un instrumento de rebeldía y reflexión al mismo tiempo que manifestación sutil de una realidad degradada, ajena y hostil.² No es casualidad que, entre muchas otras influencias, Arreola deba su literatura a escritores como Marcel Schwob, Giovanni Papini, Francisco de Quevedo o Franz Kafka (Arreola 2015: 48-49), quienes a través del humor inteligente y mordaz hicieron evidente el descontento y malestar que les causaba su tiempo.

La risa en la obra de Arreola, entonces, no es una casualidad. Son muchos los elementos textuales que la provocan. De entre todos ellos, uno es el más prominente y al que, desde mi punto de vista, están supeditados todos los demás: la ironía.

Desde la publicación de su primer cuento importante,³ “Hizo el bien mientras vivió”, aparecido en la revista *Eos*, en 1943, Arreola, influido por Georges Duhamel, encontró en la ironía una herramienta fundamental para el desarrollo de su literatura, según él mismo confiesa a Carballo: “en este texto está ya presente el tratamiento que daré posteriormente a la ironía” (Carballo 1986: 452).

En buena parte de su producción literaria, o acaso en toda, Arreola recurre a esta figura retórica para, mediante ella, cuestionarse la realidad y poner en crisis sus valores más íntimos (Carballo 1986: 452). El resultado es una literatura jovial y risueña. Esto no significa, sin

² “[...] el tema central de su obra es la condición humana, el drama de la existencia. Para encauzarlo se sirve del símbolo y la alegoría, pero ya no se trata de la alegoría medieval de «significado unívoco», sino de la alegoría moderna donde la traslación de sentido permanece y antes de expresar un sentido específico transmite el absurdo del mundo contemporáneo” (Mora 2000: 137).

³ En realidad, el primer cuento publicado por Arreola, “Sueño de navidad”, data del año 1940. Apareció en el periódico local de Zapotlán, *El Vigía* y, según Arreola, fue escrito “casi de encargo”, como lo explica a Carballo (1986: 451).

embargo, que la obra arreolesca carezca de seriedad. Al contrario, precisamente por su seriedad y por la profunda crítica social y literaria que se esconde en ella, el autor ha optado por darle una cara amable a sus escritos, un tono cómico y, en cierto sentido, bromista, que reserva al lector agudo y perspicaz el drama y la tragedia humana a los que hay que hacer frente. La inteligencia de Arreola y su pasión por el lenguaje, por la ambivalencia de las palabras, suponen un desafío a la capacidad interpretativa de sus lectores. En apariencia sencilla, la literatura del genio de Zapotlán esconde en su concisión y fragmentariedad una propuesta ética, una manera de ver el mundo y de habitarlo: “en mi literatura”, dice a Fernando del Paso, “lo que yo quiero hacer es lo que hace cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo” (Paso 2015: 199).⁴ De allí, quizá, que todos sus relatos hayan sido agrupados bajo el título de *Confabulario total*, como nombró esta compilación de 1962.

Entre otras de sus acepciones, el verbo “confabular”, según el *Diccionario del uso del español* de María Moliner, significa “agruparse o ponerse de acuerdo varias personas para realizar una acción contra alguien” (Moliner 2007: t. 1, s. v.). He aquí la clave. La literatura de Arreola es una literatura que conspira contra un mundo decadente, contra la degradación humana, contra la estupidez. Y para ello necesita al lector. Precisamente en éste la ética arreolesca aspira a materializarse; es en el lector y en nadie más que él donde hacen eco las reflexiones del poeta (entendido el término en su acepción antigua, a saber, el hacedor, el demiurgo). Porque eso es Juan José Arreola, un demiurgo de la palabra y, palabra mediante, el constructor de un mundo que tiene en cuenta siempre al otro. El otro, el lector, como receptor y cómplice, como confesor que escucha, pero que también cuestiona, que pone en predicamentos, que extrae desde el fondo de la confesión el pensamiento más puro del autor, el más revelador.

⁴ Cf. también Carmen de Mora: “lo decisivo en su escritura no son los temas sino la perspectiva adoptada, fruto de la propia percepción del mundo y de sí mismo [...] lo que singulariza su estilo es el enfoque, el «como yo lo veo»” (p. 136).

En la construcción de esta percepción ética, la ironía se convierte en el instrumento mediante el cual el lector recibe y descodifica el mensaje velado del autor. Por lo tanto, el lector que revuelve las páginas de los textos de Arreola está obligado a ir más allá del acto simple de lectura. Se le requiere desde el primer momento un compromiso que trasciende la atención. Sin la participación activa del lector, el mensaje cifrado en el tono irónico del texto no existe y no provoca una reacción afectiva; pierde, en consecuencia, todas sus cualidades instructivas y persuasivas. Sólo a través de la complicidad activa y reflexiva del lector pueden operar los mecanismos retóricos de Juan José Arreola, dependientes, según he dicho, de la ironía.

Pero ¿qué es la ironía?, ¿cómo funciona y cuáles son sus características? La ironía ha sido definida, comúnmente, como una inversión semántica, es decir, como una antífrasis cuyo centro de atención no puede trascender, en consecuencia, una simple palabra o una sentencia corta, con lo cual se deja de lado el contexto o la situación en la que se presenta (Beristáin 2003: *s. v.*). En su libro *Irony's Edge*, Linda Hutcheon define la ironía como “something that «happens» rather than something that simply exists. And it happens in discourse, in usage, in the dynamic space of the interaction of text, context and interpreter” (Hutcheon 1994: 58). Sin omitir su sentido antifrástico (su “inversión” o “contraste” semántico), la autora plantea que la ironía debe estudiarse, además, no sólo a partir de los marcadores verbales sino a partir de los efectos prácticos de los signos que definen la ironía, es decir, a partir de su función pragmática. Esta función, dice Hutcheon en otro de sus ensayos sobre el tema:

...consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. Ambas funciones —de inversión semántica y de evaluación pragmática— están implícitas en la palabra griega *eironeia*, que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía

es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-decodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo (Hutcheon 1992: 176-177).

Como es posible advertir, desde esta perspectiva, la ironía busca generar una respuesta afectiva en el lector para que éste consiga por sus propios medios descifrar el mensaje codificado, es decir, el no dicho, donde radica la verdadera ironía (Hutcheon 1994: 60).

Por su parte, C. Kerbrat-Orecchioni ha definido la ironía como “una especie de tropo semántico-pragmático” y ha propuesto estudiarla a partir de su función como tropo, como figura retórica, sin que esto signifique

... expulsar necesariamente por ello los aspectos pragmáticos del fenómeno: un tropo es la actualización simultánea de dos niveles de valores, de los cuales uno depende de lo literal y el otro es engendrado por ciertos mecanismos derivacionales, valores que pueden ser tanto de naturaleza pragmática como semántica (Kerbrat-Orecchioni 1992: 197).

Las definiciones que proponen ambas teóricas son complementarias. Las dos reconocen una composición doble de la ironía (semántica y pragmática). La diferencia radica en el modo en que se aproximan a su estudio. No obstante, ambas coinciden en que la ironía es, ante todo, un mecanismo retórico.

En consecuencia, si aceptamos, entonces, que la ironía, más allá de todas sus definiciones y alcances teóricos, es, por principio de cuentas, un mecanismo retórico, es decir, un tropo, tendremos que aceptar también que, como tal, está supeditada a la función primordial de la retórica: la persuasión, la enseñanza y el deleite. Y precisamente por este objetivo tripartito, la ironía no puede quedarse sólo en el escarnio o en el “*ethos* burlón”. El codificador de la ironía debe tener ambiciones mucho más grandes: granjearse la simpatía del lector, hacerlo reflexionar sobre su condición y, finalmente, *convencerlo* de que su opinión es la correcta. No es fácil, sin embargo, alcanzar este objetivo.

La comprensión cabal de un texto irónico y, en consecuencia, su función persuasiva, dependen, en buena medida, de las habilidades estilísticas y del ingenio del autor. En un texto irónico la ambigüedad se acentúa y la interpretación se complejiza. Tanto el receptor de la ironía como el emisor requieren de un pensamiento suspicaz e inteligente (eso que Hutcheon ha definido como las competencias intelectuales): el receptor para poder descodificar la ironía; el emisor para emitir indicios claros, que no obvios, que manifiesten la falacia del texto irónico que ha propuesto. Por eso es importante la anotación de Ana Rosa Domenella, cuando dice que

...un texto irónico [...] necesita de tres actantes para realizarse plenamente: el ironista, [...] un blanco de ataque o víctima y [...] el receptor que puede descodificar literalmente el mensaje irónico y por lo tanto convertirse también en víctima o blanco del ataque o, por el contrario, interpretarlo correctamente y entonces aliarse con el ironista, colocarse en su lugar privilegiado y convertirse en cómplice (Domenella 1992: 92).

A partir de las consideraciones anteriores sobre la ironía como instrumento retórico, me propongo mostrar, en las siguientes páginas, que el uso de la ironía que acomete Arreola en el relato “En verdad os digo” responde a un afán persuasivo, es decir, a un deseo/necesidad del autor por convencer al lector para que comparta su visión de mundo.⁵

Este relato forma parte del segundo libro de Juan José Arreola, *Confabulario*, que agrupó, en principio, veinte relatos sobre temas

⁵ Read G. Gilgen atinadamente sostiene que: “one of the most important aspects of Arreola’s fiction is the use of the comic element [...] The purpose and net result of such techniques is a provocation to smiles and laughter. [...] But at the same time, Arreola has also recognized the power that humor has to make us recognize the serious side of reality. [...] Thus it is that while Arreola’s humor often appears at first to be gently benign, one soon recognize the deception. Laughter merely serves to liberate us from a carefree, blindfolded view of the world and to make us painfully cognizant of the tragicomic nature of our existence” (1980: 74-75).

variados. Auspiciado por el Fondo de Cultura Económica y editado con esmero por Augusto Monterroso y Antonio Alatorre, el libro se publicó por primera vez el año de 1952, en la Ciudad de México, en la colección *Letras Mexicanas*. Tres años antes, bajo el sello de la editorial Tezontle, se publicó *Varia invención*, obra que ha sido considerada el punto de partida de la producción literaria de Arreola. Ambas publicaciones marcaron el comienzo de tiempos nuevos en la desgastada literatura mexicana, sobre todo en lo que atañe al relato breve (Poot Herrera 1992: 13). Pero *Confabulario* fue adquiriendo, rápidamente, mayor prestigio y renombre en el mundo de las letras mexicanas y se configuró como el referente literario de la obra arreolesca.

Su historia editorial es enredada y compleja debido, en buena medida, al carácter intercambiable con que el autor dotó al conjunto de su obra. Los relatos de Arreola parecen tener vida propia y no conformarse con un lugar específico y asignado en el papel. Corren traviesamente de la página de un tomo a la de otro. Cuentos que no formaban parte de una edición resultan, de pronto, en la edición siguiente, ser miembros activos del nuevo volumen. Hasta en eso puede apreciarse la genialidad y la agudeza del autor. Como no es mi intención en este trabajo ocuparme de la historia textual del libro, baste con decir que, a la primera edición de éste siguieron, al menos, tres ediciones más: la de 1955, la 1962 (ésta bajo el nombre de *Confabulario total*) y la de 1966, publicadas por el Fondo de Cultura Económica.⁶ La peculiaridad de todas ellas es que, bajo el nombre de *Confabulario*, se

⁶ En 1971, junto a Joaquín Díez-Canedo, el autor emprende la edición definitiva de sus obras para la editorial Joaquín Mortiz. En “De memoria y olvido”, el texto introductorio al *Confabulario* de ese año, reproducido en las sucesivas ediciones, Arreola dice: “Al emprender esta edición definitiva, Joaquín Díez-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 *Bestiario* se contaminaron entre sí, a partir de 1949 [...] Ahora cada uno de esos libros devuelve a los otros lo que no es suyo y recobra simultáneamente lo propio. // Este *Confabulario* se queda con los cuentos maduros y aquello que más se les parece” (Arreola 1995: 49-50).

reunieron textos que no pertenecían a la primera edición y que, más bien, formaban parte de otras publicaciones del autor, como *Bestiario*, *Prosodia*, *Cantos de mal dolor*, *La hora de todos* y *Varia invención*. En la edición de 1955, el libro estaba compuesto por 41 relatos, entre los que se incluían textos que, posteriormente, pertenecieron al *Bestiario* y a *Prosodia*. En la edición de 1962, lo mismo que en la de 1966, lo componían 34 relatos.⁷

En fin, de todos los relatos que han conformado este libro en uno u otro momento, sólo trece han permanecido inamovibles desde la primera edición.⁸ “En verdad os digo”, el cuento que ahora me ocupa, es uno de ellos. En la primera edición, este cuento es el que inaugura la serie de relatos que concluye con el texto “De balística”. Más allá de las disyuntivas editoriales que plantea la publicación de un texto (derivadas, en este caso, del orden de sus relatos), es evidente que Arreola mismo determinó la posición inicial de este relato en el primer *Confabulario*, como lo sugiere el ordenamiento de los textos añadidos en las ediciones subsecuentes, donde el autor, en lugar de sustituir este relato por algún otro y moverlo hacia la mitad o hacia el final del volumen, más bien añadió un solo texto (“*Parturient montes*”, escrito en 1953) precediendo a “En verdad os digo”. Así, pues, no es casual la posición inicial de este cuento en la edición de 1952.⁹ Obedece, según creo, a una intención más profunda del autor,

⁷ Para un detallado recuento de los cambios que sufrió el *Confabulario* a lo largo de los años, véase Poot Herrera 1992: 33-55.

⁸ Se trata de los siguientes cuentos: “En verdad os digo”, “El rinoceronte”, “El guardagujas”, “El discípulo”, “Pueblerina”, “Sinesio de Rodas”, “El prodigioso miligramo”, “Una reputación”, “Los alimentos terrestres”, “*In memoriam*”, “*Baby H. P.*”, “De balística” y “Corrido”. Para este trabajo seguiré la primera edición de 1952 (reproducida en Arreola 2014).

⁹ Algunos críticos, como Seymour Menton (1963: 23) y Sara Poot Herrera (1992: 35), han sugerido que este relato, por su temática (la descripción del parto de un “ratón legendario” como metáfora de la creación literaria arreolesca), ha sido puesto al inicio de las ediciones posteriores como un elemento introductorio a la totalidad de los relatos. Sin embargo, este hecho lo desmiente el mismo Arreola en la entrevista que Emmanuel Carballo le realiza: “*Parturient montes* representa el drama del escritor: en cierto sentido, es la confesión de la imposibilidad casi

donde no sólo estaba implicado el contenido de cada relato, sino su disposición misma en la materialidad del libro impreso.

Mucho se ha hablado sobre las líneas directrices de los textos del escritor jalisciense y de la recurrencia de algunos temas muy específicos. En este sentido, los críticos han clasificado su obra en torno a los siguientes temas: 1) La crítica y el cuestionamiento a las convenciones sociales y a la idea de progreso, 2) la pareja, el amor y, en general, las relaciones entre hombre y mujer, 3) las inquietudes religiosas y morales, 4) las reflexiones en torno al arte, la cultura y la enseñanza.¹⁰

La clasificación dada por la crítica y, desde luego, la temática de cada uno de los cuentos, exhiben la honda preocupación que Arreola sentía por la raza humana y sus circunstancias. Piénsese, por ejemplo, en su *Bestiario*, que hace pensar de inmediato en las fábulas esópicas. La intención de Arreola con los relatos agrupados en este volumen es, precisamente, caricaturizar a los seres humanos:

...en los animales aparecemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayudan a conocernos. Causa horror ver en ella, acentuados, algunos de nuestros rasgos físicos o espirituales. [...] Unos acentúan el ascetismo, otros la lujuria, otros más la satisfacción pura de comer (Carballo 1986: 479).

absoluta de seguir siendo escritor. Yo podría dejar de ser escritor no por falta de posibilidades, eso te lo juro, sino por una especie de desilusión radical cuya imagen se encuentra aquí. El drama que cuenta «*Parturient montes*» es espantoso: «Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes». Es decir, que yo era escritor. Y qué va uno a hacer si es escritor sino salir con una batea de babas. Mi obra más importante es la que no he escrito, y no la que he llevado a cabo. En mi obra escrita hay una especie de desencanto previo a la realización» (Carballo 1986: 462).

¹⁰ Cf. Brescia 2001, en específico la nota 9, donde se hace un recorrido más amplio por los aspectos de la obra arreolesca que la crítica ha considerado fundamentales. Cf. también Mora 2000: 137-149.

Así, la preocupación por el devenir humano que colma los escritos arreolescos influye, según creo, en el lugar que el autor les asigna al interior de sus libros. Desde esta perspectiva, podemos decir que “En verdad os digo” inicia la serie de cuentos contenidos en el primer *Confabulario* porque, de esta manera, el autor establece, desde el principio, el tono incisivo, irónico y mordaz del libro en su totalidad. Como el mismo Arreola confiesa a Carballo, “el espíritu irónico y sarcástico ya se había adueñado de casi todas las páginas del *Confabulario*” (Carballo 1986: 486). Muy probablemente por esto el texto que cierra el volumen de 1952 sea “De balística”, cuyo argumento es una descarada ridiculización de la erudición antigua y, sobre todo, una agudísima crítica a la pretendida erudición de los académicos contemporáneos,¹¹ que cierra la pinza irónica comenzada con el relato “En verdad os digo”.

Agrupado en la categoría de “crítica social” (categoría en la que, desde mi punto de vista, ha de incluirse también lo relacionado con el punto tres, a saber, las inquietudes religiosas y morales), el tema central del relato puede resumirse en la intención del “científico” Arpad Niklaus de realizar un acto de caridad y “radicalmente humanitario”:¹²

¹¹ La utilización de la ironía en este relato también es magistral. El argumento principal de la historia es la llegada a los campos de Castilla de un doctorando de la Universidad de Minnesota, quien busca entrevistarse con un profesor “reconocido como una autoridad universal en antiguas máquinas de guerra” (Arreola 2014: 89). La decepción del doctorando es mayúscula al darse cuenta de que el más autorizado estudioso de la maquinaria bélica de la antigüedad no hace otra cosa que burlarse de sus conocimientos y de su inutilidad en la vida contemporánea. Ante la petición del estudiante para que le aclare la confusión en la que lo ha sumergido el profesor Burns, su maestro en Minnesota, el estudioso replica socarronamente: “Permítame felicitar desde aquí al profesor Burns por su gran fidelidad. Veo que no ha hecho otra cosa sino transmitir a usted la visión caótica que de la balística antigua nos dan hombres como Marcelino, Arriano, Diodoro, Josefo, Polibio, Vegecio y Porcio. Le voy a hablar claro. No poseemos ni un dibujo contemporáneo, ni un solo dato concreto. Las seudobalistas de Justo Lipsio y de Andrea Palladio son puras invenciones sobre papel, carentes en absoluto de realidad” (p. 91).

¹² Como se trata de un texto breve (cuenta apenas con 14 párrafos), en las citas he decidido no poner el número de hoja o de párrafos a los que éstas pertenecen,

la salvación del alma de los ricos. A partir de una interpretación literal y muy particular de la cita bíblica perteneciente al Evangelio de Marcos,¹³ el científico se ha propuesto “desintegrar un camello y hacerlo que pase en chorro de electrones por el ojo de una aguja”. Su plan es concebir un aparato que le permita reorganizar electrones, átomos y moléculas del camello para que, una vez que éste haya sido desintegrado y pasado por el famoso ojo de la aguja, puedan integrarse nuevamente sus partes. No cuenta, sin embargo, con las instalaciones y los instrumentos adecuados para conseguir su objetivo, por lo que lanza una campaña propagandística y dispone de un “comité especial” cuya labor es solventar el problema económico mediante una colecta universal.¹⁴

A partir de esta premisa, Arreola da rienda suelta a su imaginación y, con lo que parecería un trabajo de individuación y reconocimiento de cada palabra, de sus posibles acepciones y de los efectos que cada una de ellas puede causar en el lector, construye un relato que le

con lo cual se evitarán repeticiones innecesarias en el cuerpo de mi texto. De cualquier manera, todas las citas extraídas del relato se transcriben entre comillas.

¹³ Cf. Bover 2015: Marcos, 10:25: “más fácil es pasar un camello por el ojo de una aguja que entrar un rico en el reino de Dios”.

¹⁴ La idea de este relato no es nueva, como nos lo hace saber Jorge Benítez: “[...] había aparecido algo similar en uno de los trozos de *Gog* de Papini. En «El trust de los fantasmas» se habla de la posible explotación, con fines más o menos parecidos a los del relato arreolano, de la «Metapsíquica» o hechos espiritistas. «Podríase —dice el narrador del relato papiano—, por ejemplo, educar a los telépatas más idóneos para un tipo de telegrafía sin hilos; convertir en motores regulados a aquellos médiums que consiguen desprender y levantar, sin tocarlos objetos pesados; transformar en precisos empleados para las oficinas de la censura y de la policía a los que consiguen leer una carta encerrada en un sobre; crear nuevos horizontes para la industria científica del hurto». Existe, según Papini, otra posibilidad: usar médiums «que consigan hacer pasar los objetos a través de paredes, es decir, que los desmaterializan de modo que los átomos puedan atravesar los más invisibles poros de un obstáculo sólido y luego los materialicen nuevamente en la misma forma». He aquí lo que Arreola llevó hasta sus últimas consecuencias, utilizando el cuento bíblico y aportando a éste un nuevo sabor, amargo tal vez, pero sabor al fin” (Benítez 1981: 158-159).

permite criticar, socarrona y mordazmente, la charlatanería científica y religiosa de su tiempo.¹⁵ Como bien sostiene Pablo Brescia, “el texto de Arreola rehúye la camisa de fuerza de la clasificación y propone cuestionamientos tanto literarios como filosóficos y religiosos” (Brescia 1998: 57).

El mejor método que Arreola encuentra para ello es, en efecto, la seducción y el poder de la palabra. Baste recordar lo dicho en su libro *La palabra educación* sobre la importancia del lenguaje:

[...] después viene la maravilla del lenguaje que se va haciendo más impreciso, las palabras se van enriqueciendo de sentido: se va creando una ambigüedad que nace de la contigüidad, a tal grado que toda frase significa más cuando está bien hecha y ordenada, significa mucho más que la suma de los elementos significantes de cada palabra. La poesía y la buena prosa son poéticas cuando reproducen un movimiento interior. Me gusta pensar en el lenguaje como un elemento conductor que transmite tensiones espirituales (Arreola 1981: 155).

Es importante detenernos en la última frase de esta cita: “me gusta pensar en el lenguaje como un elemento conductor que transmite tensiones espirituales”, la cual dice mucho sobre la intencionalidad de la literatura de Juan José Arreola. La teoría del lenguaje propuesta por la antigüedad clásica no difiere en casi nada de lo planteado por nuestro autor. Poetas, filósofos y oradores veían en el lenguaje el medio perfecto para formar la conciencia ética de sus pueblos. El gran poeta Lucrecio, por mencionar sólo un caso, consideraba el lenguaje un instrumento *psicagógico* (“conductor de almas”, sería la traducción literal) que le ayudaría no sólo a difundir la oscura y compleja filosofía epicúrea (filosofía fundamentalmente ética y materialista), sino también a aclararla, a hacerla más comprensible y, en consecuencia,

¹⁵“No hay pensamiento que no se realice en términos de lenguaje y que no pueda ser transmitido a los demás. El lenguaje moldea al espíritu, que a su vez moldea al lenguaje. Nuestro modo de hablar es nuestro modo de ser. El espíritu sólo puede ampliarse en términos del lenguaje” (Arreola 1981: 150).

más seductora, en fin, más persuasiva. No sorprende entonces para nada que el autor de *La feria*, que vivió “rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor” (Arreola 2015: 49), haya visto en el lenguaje una materia a la que había que trabajar meticulosamente, conocerla en sus detalles más íntimos, hacerla, a fuerza de martillarla, dúctil, maleable, dispuesta para cualquier ocasión y cualquier fin.

Si tenemos esto en cuenta, es posible afirmar que hasta el más mínimo detalle en la obra de Juan José Arreola y, en específico, en el cuento “En verdad os digo” tiene, al menos, dos intenciones: una manifiesta, el placer de escribir, de narrar; y la otra velada, la necesidad de convencer, de persuadir.

La intención persuasiva implícita en la ironía comienza desde el título mismo.¹⁶ En él tenemos dos elementos dignos de atención: la construcción adverbial “en verdad” y el verbo “decir” conjugado en primera persona del singular: “digo”. Más allá de la referencialidad a los textos bíblicos implícita en esta sentencia,¹⁷ es evidente que el solo hecho de escribir la palabra “verdad” plantea ya una tensión ideológica entre el lector y el autor. ¿A qué verdad se refiere? ¿Es admonición o una afirmación baladí? ¿Quién es ese “yo” del “digo”? ¿Es el autor? ¿Es Dios? ¿Es Arpad Niklaus? El pronombre personal “os” ofrece también otra cuestión, ¿somos nosotros los lectores a los que se refiere?, ¿son los ricos ingenuos del relato?

Con la sola enunciación de esta sentencia, el engranaje irónico ha sido activado. Conforme avanza en su lectura, el lector descubre la farsa del enunciado. Ni Dios, ni Niklaus, ni el autor dicen la verdad. Los

¹⁶ Cf. Ana R. Domenella quien, siguiendo a Beda Alleman, sugiere que “un texto irónico debe captarse como tal desde el primer abordaje; es fundamental que el receptor o lector posea una especie de perspicacia o complicidad que le permita captar el significado latente y correcto y desechar el manifiesto y erróneo. Por lo tanto el significado irónico no surge sino a partir de un contexto y de la competencia del receptor” (Domenella 1992: 89).

¹⁷ En una búsqueda presurosa he podido localizar seis pasajes bíblicos en los que esta frase aparece tal y como se enuncia en el título del libro. Son los siguientes: Mateo 16:28, Marcos 9:1 y Juan 5:24, 6:47, 6:53 y 10:1 (Bover 2015: *ad loc.*).

dos primeros porque no existen sino como símbolos para el hombre, a saber, el de la religión y el de la ciencia, y, en tanto que símbolos, no pueden enunciar una verdad; el tercero, porque en la solemnidad de esta frase esconde su crítica feroz contra todo fanatismo. La reescritura de la frase bíblica en un contexto completamente diferente al religioso supone una fuerte ironía, en el entendido de que la palabra divina es eso, sagrada, y lo que hace Arreola es, precisamente, desacralizarla, al sacarla de su contexto e insertarla en otro.¹⁸

Desde esta perspectiva, la intertextualidad del relato desempeña un papel importante para la interpretación del texto y para la decodificación de la ironía. Sólo un lector con las competencias intelectuales adecuadas es capaz de relacionar el camello y la aguja de Mateo con el camello y la aguja de Niklaus. Sin las competencias

¹⁸ No es este relato el único caso en el que tal desacralización de lo divino aparece. En el relato titulado “El silencio de Dios”, Arreola nos presenta a un hombre en crisis, incapacitado para hacer el bien y con un profundo sentimiento de culpa. Su desesperación lo lleva a escribir una carta a Dios para encontrar el camino del bien y de la salvación, aun a sabiendas de que la carta “va a perderse en el silencio” (Arreola 2015: 143). Sin embargo, Dios se encuentra casualmente en el silencio y recibe la carta del susodicho. Su respuesta rompe con el molde del Dios cristiano. No se trata de la divinidad ortodoxa que exige de sus fieles culpa y sumisión. El Dios presentado por Arreola en este relato es *sui generis*, privilegia la felicidad, la satisfacción y la tranquilidad humana a la vez que desprecia profundamente el remordimiento y la contrición: “Quiero que veas al mundo”, le dice en respuesta al hombre, “tal cual yo lo contemplo: como un grandioso experimento. Hasta ahora los resultados no son muy claros, y confieso que los hombres han destruido mucho más de lo que yo había presupuesto [...] Quizá te convendría reposar en alguna religión. Esto también lo dejo a tu criterio. Yo no puedo recomendarte alguna de ellas porque soy el menos indicado para hacerlo. De todos modos piénsalo y decídete si hay dentro de ti una voz profunda que lo solicita. Lo que sí te recomiendo, y lo hago muy ampliamente es que en lugar de ocuparte en investigaciones amargas, te dediques a observar más bien el pequeño cosmos que te rodea. Registra con cuidado los milagros cotidianos y acoge en tu corazón a la belleza [...] Deberías buscar alguna ocupación que satisfaga tus necesidades y que te deje solamente algunas horas libres. Toma esto con la mayor atención, es un consejo que te conviene mucho. Al final de un día laborioso no suele encontrarse uno con noches como ésta [...]” (pp. 144-145).

lingüística, genérica e ideológica de que habla Hutcheon, el lector no podrá entender a cabalidad el mensaje cifrado en el uso de la ironía.¹⁹

Ana Belén Caravaca considera que en este relato “se confunde el lenguaje bíblico [...] con el lenguaje científico, evitando sus connotaciones éticas y morales. Por tanto, se recrea un mundo potencialmente posible a expensas de la inventiva del interpretador de la cita bíblica” (1998: 227). No coincido con su lectura. La reescritura de la frase bíblica en un contexto científico contemporáneo supone mucho más que una simple reelaboración en la que se evitan “connotaciones éticas”. Por el contrario, si algo busca Arreola con este texto es, justamente, enfrentarse con la suya propia esa ética del fanatismo y de la producción en serie, la del progreso vil que sacrifica la inteligencia, la del hombre cegado por la superstición.²⁰ La cita bíblica no

¹⁹ En el análisis de este trabajo, parto del entendido de que el lector del *Confabulario* o de Arreola en general y de estos cuentos, en particular, posee las tres competencias de las que habla Hutcheon, a saber, la competencia lingüística, la genérica y la ideológica (Hutcheon 1992: 187).

²⁰ Es el mismo caso de otros relatos arreolescos. Pienso por ejemplo en “Hizo el bien mientras vivió”, cuyo personaje principal es un ferviente católico miembro de una congregación religiosa que termina absolutamente desilusionado de la hipocresía que lo rodea y de las falsas esperanzas ofertadas por su religión. Las leyes humanas y divinas, se queja amargamente, “[han sido] continuamente burladas [y] han perdido ya su significado excelso y puritano” (Arreola 2014: 280). Por su parte, “Baby H. P.” es otro paradigma de la crítica arreolesca, en este caso, al progreso. Lo mismo que en el relato que me ocupa, en “Baby H. P.” la ironía está al servicio del absurdo, y el absurdo, a su vez, de la triste y desalentadora verdad. Así como las leyes divinas han sido conculcadas y se les ha extraído su significado primero, la ciencia ha caído en el bache de la ilusión progresista. El verdadero avance tecnológico se ha quedado en los tinteros o abotagado y casi inerte dentro de los muros universitarios. La ciencia es sinónimo de consumo: “Señora ama de casa: convierta usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños. Ya tenemos a la venta el maravilloso Baby H. P., un aparato que está llamado a revolucionar la economía hogareña. // El Baby H. P. es una estructura de metal muy resistente y ligera que se adapta con perfección al delicado cuerpo infantil, mediante cómodos cinturones, pulseras, anillos y broches. Las ramificaciones de este esqueleto suplementario recogen cada uno de los movimientos del niño, haciéndolos converger en una botellita

es, entonces, sino el pretexto que sirve a Arreola para poner en tela de juicio la pretendida erudición de religiosos y científicos, que se ofrecen como falsos profetas.

El tono irónico que permea todo el relato se va haciendo más evidente. La narración comienza *in medias res* y por lo único que puede adivinarse el contexto informativo o de “divulgación” es por el tono *quasi* propagandístico de la primera oración: “Todas las personas interesadas en que el camello pase por el ojo de la aguja deben inscribir su nombre en la lista de patrocinadores”. La frase de inmediato hace dudar: ¿quién, en su sano juicio, aun siendo profundamente devoto (de la religión o de la ciencia, da lo mismo), creería viable semejante barrabasada? En esta primera enunciación se percibe, por un lado, la ironía que se esconde en lo fantástico e irrealizable de la propuesta y, por el otro, la sutil mofa al lenguaje propagandístico de la época mediante el uso de sintagmas como: “las personas interesadas”, “lista de patrocinadores”, etcétera.

Es importante, también, tener en cuenta que el narrador, para referirse al camello, utiliza el artículo definido “el” y no el indefinido, mientras que, por el contrario, el interlocutor al que se dirige el narrador es colectivo, impersonal. La inversión no es casual: lo que existe de verdad, tangiblemente, es decir, el público, se vuelve irrelevante por la despersonalización del sujeto receptor del mensaje, mientras que lo inexistente, lo que fue metáfora compositiva de una parábola y nada más, es decir, el camello, adquiere esencia por la utilización del artículo definido “el”. Es importante que el receptor entienda que no se trata de cualquier camello, sino del camello bíblico.

de Leyden que puede colocarse en la espalda o en el pecho, según necesidad. Una aguja indicadora señala el momento en que la botella está llena. Entonces usted, señora, debe desprenderla y enchufarla en un depósito especial, para que se descargue automáticamente. Este depósito puede colocarse en cualquier rincón de la casa, y representa una preciosa alcancía de electricidad disponible en todo momento para fines de alumbrado y calefacción, así como para impulsar alguno de los innumerables artefactos que invaden ahora, y para siempre, los hogares” (Arreola 2014: 99)

La aparición del fenómeno irónico desde el inicio del texto es muy importante, pues predispone al lector, si lo descifra a tiempo, para acercarse al texto desde una perspectiva diferente, menos ingenua. Si bien no puede decirse que el relato se desarrolla, precisamente, en un contexto solemne, lo cierto es que existen elementos que podrían conducir al lector novato, quien aún no ha advertido la ironía, a asociar el proyecto “científico” de Niklaus con un asunto serio y muy relevante. Sirvan como ejemplo de ello los tecnicismos empleados por el narrador para referirse a la composición de la aguja, que se asocia con un cuerpo compuesto de “isótopos de níquel”, “osmio sintético”, “molibdeno aberrante” o “densas masas de siderita” y que es considerada “piedra angular de la experiencia”. Sin embargo, estos tecnicismos, que podrían dotar al texto de cierta solemnidad académica, no hacen sino poner al descubierto una sutil ironía. Por principio de cuentas, la aguja “no es una aguja cualquiera, sino un maravilloso objeto dado a luz por su laborioso talento [el de Niklaus]”, además de que los “isótopos de níquel”, que el científico ha sugerido como componentes de su “maravilloso objeto”, manifiestan una sospechosa tautología con el apellido del científico: “níquel” parece derivar etimológicamente de Niklaus o viceversa. En segundo término, el proyecto científico es degradado a una “experiencia”, a la que en párrafos posteriores se añadirá, por si fuera poco, el adjetivo “mística”, lo que termina por desautorizar el proyecto. ¿Puede hablar un científico de experiencia mística? La ironía alcanza su cúspide cuando se dice que esta aguja sin par es utilizada por la mujer del científico, quien “con fino humor, se complace en zurcir con ella la ropa de su marido”.

Así, lo que se suponía un proyecto “del todo viable y que peca de científico” va envileciéndose gradualmente. Aquello que comenzó con cálculos e investigaciones teóricas va dando paso a una hipótesis risible y descabellada.

Al velado escarnio de la inteligencia de Arpad Niklaus y a lo insensato de su proyecto, hay que sumar la caracterización que de él se hace. Se trata, dice el narrador, de un hombre “desprendido de un grupo de sabios mortíferos, de esos que manipulan el uranio, el cobalto y el

hidrógeno”. La expresión “sabios mortíferos” contiene una compleja carga de ironía muy bien disimulada. A simple vista, parecería ser una de esas frases rimbombantes y laudatorias con las que uno habla de otro, al que considera se le debe un respeto hiperbólico. Pero en este caso lo que busca manifestarse con su empleo es, en efecto, lo contrario. Como lo atestigua el *Diccionario* de María Moliner, el adjetivo “mortífero”, con el que se califica a Arpad Niklaus se utiliza, generalmente, referido a instrumentos, especialmente armas de guerra, y no a humanos (Moliner 2007: t. 2, s. v.). El proceder metonímico de esta frase asegura, entonces, la eficacia en la descodificación de la ironía: el viejo Niklaus es, en realidad, un asesino de camellos y un dilapidador de fortunas ajenas; más que un científico, es un mercenario.

La ironía se recrudece en el momento en que, debido a la expectativa que ha generado la iniciativa de Niklaus, el comité que se encarga de la economía del proyecto advierte a las facciones más poderosas de la Tierra,

a fin de que no se dejen sorprender por los charlatanes que están pasando camellos muertos a través de sutiles orificios. Estos individuos, que no titubean al llamarse hombres de ciencia, son simples estafadores a caza de esperanzados incautos. Proceden de un modo sumamente vulgar, disolviendo el camello en soluciones cada vez más ligeras de ácido sulfúrico. Luego destilan el líquido por el ojo de una aguja, mediante una clepsidra de vapor y creen haber realizado el milagro. Como puede verse el experimento es inútil y de nada sirve financiarlo. El camello debe estar vivo antes y después del imposible traslado.

Este párrafo concentra la ironía más mordaz de todo el relato. En este caso la ironía sí actúa como antífrasis que, además de resaltar lo no dicho con lo dicho, establece una contraposición entre el proyecto “científico” de Niklaus y el “pseudocientífico” de los charlatanes vulgares: si somos objetivos, por sorprendente que parezca el proyecto planeado por los individuos que no dudan en llamarse “hombres de ciencia”, resulta mil veces mucho más factible que el “imposible traslado” del sabio mortífero.

La caracterización de estos hombres funciona, a su vez, como una suerte de espejo que refleja, en realidad, la verdadera imagen de Niklaus: un charlatán, estafador de incautos y pseudocientífico que pretende realizar milagros, experiencias místicas y traslados imposibles, en nombre de la ciencia... y de la religión.

Otro punto de inflexión irónico es la explicación que Niklaus ofrece a los “abstrusos matemáticos” que cuestionan su obra. El inventor de la aguja que “puede resistir la fricción de un chorro de electrones a velocidad ultracósmica”

compara el camello en su tránsito con un hilo de araña. Nos dice que si aprovechamos ese hilo para tejer una tela, nos haría falta todo el espacio sideral para extenderla, y que las estrellas visibles e invisibles quedarían allí prendidas como briznas de rocío. La madeja en cuestión mide millones de años luz, y Niklaus ofrece devanarla en unos tres quintos de segundo.

Más que una explicación racional y científica, esto parece el inicio de un poema aracno-cósmico, la épica del universo en un nanosegundo. Imposible no reír con la promesa de Niklaus de devanar, en poco más de medio segundo, una madeja arácnida que mide millones de años luz. Es de resaltar la ironía metafórica del verbo “devanar”. Según el *Diccionario*, el verbo “devanar” significa “hacer un ovillo con el hilo, lana, etc. de una madeja” (Moliner 2007: *s. v.*). Arpad Niklaus, por el contrario, no pretende enrollar ese hilo arácnido (por lo demás, imaginario o metafórico, como se prefiera) con el que compara el paso del camello por la aguja. Su intención, más bien, es desintegrar el camello, que es semejante, en su tránsito por la aguja, al hilo de una araña y, en consecuencia, desintegrar metafóricamente ese hilo.

He dicho que en la utilización del verbo “devanar” hay una ironía metafórica. Linda Hutcheon sugiere que la ironía no puede incluirse en la metáfora pues esta última “is rooted in the naming function of language, while irony is based on the communicative function [...] the identity of irony is mostly in terms of difference and that of metaphor is mainly in terms of similarity” (Hutcheon 1994: 65). Contravieniendo la autoridad de Hutcheon, he osado llamar a este ejemplo

“ironía metafórica”, pues en el simple uso del verbo en cuestión se cumplen tanto la diferencia como la similitud que ella asigna a una y a otra figura. Arreola se complace en ocultar el verdadero significado de su ironía más cruel mediante la creación de una metáfora cuidadosa. Eso al menos es lo que me sugiere la sutil paranomasia que existe entre los verbos “devanar” y “devanear”. Una letra sola es la que distingue el significado de estos dos verbos. El verbo “devanear” significa, como es sabido, “hablar vanamente, delirar o decir disparates”. Así, la confusión que genera el uso de esta figura pone de manifiesto la intención real de Arreola: quizá Niklaus pueda *devanar* la madeja, pero de lo que no hay duda es de sus *devaneos* intelectuales. Esta ridiculización del “erudito aspaentoso y lleno de ínfulas”, como llama Seymour Menton a Arpad Niklaus (Menton 1963: 21), es lo que Lauro Zavala denomina “ironía de carácter”, que consiste en la oposición entre lo que un personaje cree de sí mismo o dice ser, y lo que en realidad es (Zavala 1992: 67).

El último párrafo del relato es el corolario del mecanismo irónico echado a andar a lo largo de los catorce párrafos del texto. Lo que al principio de éste estaba asegurado, casi de manera irreversible, “por los adelantos de la física moderna”, en las líneas finales se presenta, más bien, como un inminente fracaso. Pero el descalabro no provoca frustración en Niklaus; por el contrario, si el experimento falla (como es evidente), si se demuestra que Niklaus “es un fabricante de quimeras” nada importa, pues, a su muerte, seguirá

toda una estirpe de impostores [y] su obra humanitaria no hará sino aumentar en grandeza, como una raíz multiplicada al cubo, o como el tejido de pollo cultivado por Carrel. Nada impedirá que pase a la historia como el glorioso fundador de la desintegración universal de capitales. Y los ricos, empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones, entrarán fácilmente al reino de los cielos por la puerta estrecha (el ojo de la aguja), aunque el camello no pase.

Lo que en realidad parece una suposición no es sino la confirmación del hecho. La oración condicional “si Arpad Niklaus es un

fabricante de quimeras” contiene el centro de la ironía. Parágrafo tras parágrafo, el autor no ha hecho más que revelar la imposibilidad del proyecto, su inutilidad y la charlatanería de su creador. La duda introducida por el periodo hipotético funciona, entonces, como una potente burla que, aunque sutil, es manifiesta. El proyecto se revela deficiente y fraudulento. Nada importa el camello ni la aguja; ni siquiera los ricos, “empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones”. Ellos entrarán al cielo por una puerta estrecha que desconocemos dónde está, pero que sabemos que es semejante o, si se quiere, metaforizable al famosísimo “ojo de la aguja”. No se equivocaba Jesús Benítez Villalba al afirmar que todo este “cuento es una metonimia en la que se utiliza el signo por lo que significa” (1983: 257).²¹

Finalmente, después de este sucinto recorrido por la temática y la estructura del relato, podemos decir que “En verdad os digo” es una dura crítica a la charlatanería científica y religiosa de su tiempo, lo mismo que a aquellos que, pecadores en silencio, aspiran a ganar la salvación con un diezmo millonario y se dejan embaucar por un embustero. En un texto tan breve, las constantes ironías del autor no pueden ser gratuitas. Sobre todo si pensamos que, según los teóricos, ésta es mucho más eficaz y poderosa entre más escasa es en un texto.²² Su repetición en el relato que nos ocupa no es casual. Para que no haya lugar a ambigüedades, la naturaleza “científica” del proyecto se ridiculiza tantas veces como es posible. La intención de este procedimiento es doble: por una parte, hacer evidente una incongruencia, es decir, la ciencia en busca de la comprobación científica de una

²¹ Rafael Olea Franco también considera el final de este relato como el clímax del recurso irónico *arreolesco* que sorprende al lector cuando éste percibe “con inaudita sorpresa, que todavía era posible imprimir «otra vuelta de tuerca» al tono irónico inicial (2006: 136).

²² Linda Hutcheon señala que “La ironía está en su máximo de eficacia cuando menos presente está, cuando está *in absentia*” (Hutcheon 1994: 191). Sin embargo, en párrafos anteriores la autora parece indicar precisamente lo contrario: “Entre más signos manifiestos, destinados a lograr un efecto irónico, existan, más efectiva será la ironía” (p. 179).

parábola bíblica y, por la otra, persuadir al lector de la banalidad de una pretendida erudición que no es más que impostura: la ciencia y la religión al servicio no de la humanidad, sino del dinero y del engaño. Con este relato, el genio de Zapotlán banaliza las investigaciones fraudulentas y, al distorsionar la parábola bíblica, hace mofa de la carencia de un sentimiento verdaderamente religioso.

Absolutamente consciente de los alcances afectivos de la ironía, Arreola no escatima en su uso. Como codificador de la ironía en su relato, el escritor jalisciense la manipula para seducir al lector, enfrentarlo a una realidad hostil y proponerle una manera de encarar, sonriendo, la tragedia del ser. De esta manera construye su ética uno de los escritores más innovadores de la literatura mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

- Arreola, Juan José 1952. *Confabulario*. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*, 2), México.
- Arreola, Juan José 1981. *La palabra educación*. Secretaría de Educación Pública, México.
- Arreola, Juan José 2014. *Confabulario*, 2ª reimpr. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.
- Arreola, Juan José 2015. *Obras*, ant. y pról. Saúl Yurkievich, 6ª reimpr. Fondo de Cultura Económica, México.
- Benítez, Jorge 1981. *Juan José Arreola: trayectoria temática y estilística de su narrativa*. Tesis doctoral, City University of New York, Nueva York.
- Benítez Villalba, Jesús 1983. *La obra de Juan José Arreola*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Beristáin, Helena 2003. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed. Editorial Porrúa, México.
- Bover, José María y José O'Callaghan (eds.) 2015. *Nuevo Testamento Trilingüe*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- Brescia, Pablo 1998. "Dios entre Arreola y la literatura fantástica". *Tierra Adentro*, vol. 93, pp. 54-57.

- Brescia, Pablo 2001. “Juan José Arreola y el deporte del cuento”. *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 15, pp. 45-71.
- Caravaca Hernández, A. 1998. “Estrategias del cuento en el *Confabulario definitivo* de Juan José Arreola”. *Arrabal*, núm. 1, pp. 227-234.
- Carballo, Emmanuel 1986. “Juan José Arreola”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ediciones El Ermitaño, Secretaría de Educación Pública, México, pp. 441-489.
- Domenella, Ana Rosa 1992. “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en Laura Cázares, Ana Rosa Domenella et al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 85-116.
- Gilgen, R. G. 1980. “Absurdist Techniques in the Short Stories of Juan José Arreola”. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol, 8, núm. 1/2, primavera-otoño, pp. 66-77.
- Gutiérrez Cham, Gerardo 2001. “Algunos acercamientos a las estrategias enunciativas de la ironía, a través de «El guardagujas» de Juan José Arreola”. *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje (BUAP), núm. 23, pp. 183-202.
- Horacio 1952. *Opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Eduardus C. Wickham, editio altera. Typographeo Claredoniano, Oxonii.
- Hutcheon, Linda 1992. “Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía”, en Laura Cázares, Ana Rosa Domenella et al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, ed. cit., pp. 171-173.
- Hutcheon, Linda 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Routledge, London.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine 1992. “La ironía como tropo”, en Laura Cázares, Ana Rosa Domenella et al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, ed. cit., pp. 195-221.
- Menton, Seymour 1963. *Juan José Arreola*. Editorial Nacional de Cuba, La Habana.
- Moliner, María 2007. *Diccionario del uso del español*. Gredos, Madrid.

- Mora, Carmen de 2000. "Las Confabulaciones de Juan José Arreola", en *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 135-151.
- Olea Franco, Rafael 2006. "Un diálogo posible: Borges y Arreola", en *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana, Vervuert, Madrid/ Frankfurt, pp. 125-148.
- Paso, Fernando del 2015. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1970)*. Fondo de Cultura Económica (*Tierra Firme*), México.
- Poot Herrera, Sara 1992. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Zavala, Lauro 1992. "Para nombrar las formas de la ironía". *Discurso*, Nueva Época, otoño, pp. 59-83.

EL NUEVO PARTO DE LOS MONTES:
CIFRA DE “VARIA INVENCION”.
METAFICCION Y METANARRACION EN ARREOLA

JULIO MARÍA FERNÁNDEZ MEZA
El Colegio de México

En el prólogo a *Cuentos fantásticos*, Borges se refiere al quehacer de Arreola a la usanza típicamente borgeana, pues comienza por negar para después afirmar. Así, juzga que

Creo descreer del libre albedrío, pero, si me obligan a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su nombre propio [...] esa palabra [...] sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia. Un libro suyo, que recoge textos de 1941, de 1947 y de 1953, se titula *Varia invención*; ese título podría abarcar el conjunto de su obra (Borges 2002: 130).

Esta libertad sintetiza la literatura de Arreola y su proceder como escritor, ya que se manifiesta palmariamente en su obra.

El planteamiento de Borges de que el título *Varia invención* puede abarcar el conjunto de la trayectoria arreolina es fundamentalmente válido, pues Arreola concibe la literatura de esta manera. Como quizás otros lectores de su obra coincidirían, no es absurdo considerarlo un autor polifacético, cuya destreza para desenvolverse en un muy amplio abanico de géneros y cuya búsqueda de la perfección formal en la escritura singularizan su obra.¹ Me parece factible analizar un ejemplo

¹ “Más allá de clasificaciones o genealogías, lo cierto es que en su propia escritura, ambos [Arreola y Borges] tienden a buscar la perfección formal, dentro de una práctica textual tan exitosa que se convirtió en modelo de sus respectivas culturas nacionales” (Olea Franco 1999: 251-252).

concreto de su obra por medio de las herramientas hermenéuticas de la metaficción y la metanarración, debido al modo explícito como el autor literaturiza tanto lo popular como lo culto, así como a los matices y vaivenes entre estos polos.

Semejante riqueza abre la posibilidad de examinar su producción literaria en seguimiento de estas dos herramientas. El objetivo del presente trabajo consiste en llevar a cabo el análisis interpretativo de “*Parturient montes*” mediante la metaficción y la metanarración. La hipótesis de trabajo es que el nacimiento de un ratón, es decir, la anécdota del cuento, no sólo ha de leerse literalmente; de modo más profundo, implica que Arreola puede hacer literatura a partir de cualquier referente.

Para examinar críticamente el cuento, en este trabajo parto de la conceptualización de Felipe Vázquez de “*varia invención*”, a la cual sumo algunos postulados teóricos de la metaficción y la metanarración. “*Parturient montes*” es un ejemplo representativo para emprender mi propuesta, debido a la profusa cantidad de elementos de índole metaficcional y metanarrativo enunciados en el texto. Por consiguiente, el análisis en cuestión permitirá responder cómo y de qué forma Arreola hace literatura de cualquier referente. El término “*varia invención*” no supone la invención de un género nuevo. Más bien, según Vázquez,

fue acuñado por Juan José Arreola para nombrar uno de los géneros literarios que andaba en busca de su nombre. En efecto, si he de ser justo al valorar esas formas literarias que durante siglos estuvieron al margen de la literatura, acepto que Arreola no inventó un género —un género que, no obstante haber adquirido un perfil propio a partir de la modernidad, es quizá tan antiguo como la literatura misma—; lo reinventó, es decir, le dio nombre, le dio un rostro, propició en él mecanismos que lo harían consciente de sí mismo; empezó a existir con el bautismo de Arreola y adquirió identidad en el *continuum* de la literatura mexicana. [...] ¿Por qué bautizó con ese nombre cierto tipo de creación literaria que no encajaba en los géneros canónicos? Por la necesidad de darle unidad formal a su propuesta literaria, ya que los textos de *Varia invención*

participan de varios géneros: el cuento, las biografías ficticias, el ensayo, la entrevista, el poema en prosa, el diario personal y la epístola (Vázquez 2010: 48).

Si dicha unidad formal se vuelve concreta en un caso específico como “*Parturient montes*”, interpreto que su dominante consiste en la metaficción y en la metanarración.² La estructura del cuento está construida por medio de estos dispositivos, puesto que se evidencian en la totalidad del texto y ordenan el resto de los componentes. Como dominante, tanto la metaficción como la metanarración operan en el sentido estructural del cuento, precisamente porque garantizan la integridad de la estructura textual. En este trabajo, entiendo por metaficción todo elemento textual que permite que el lector se vuelva consciente de la ficcionalidad del texto. Y por metanarración, todo comentario emitido por el narrador sobre el proceso de la propia narración que él lleva a cabo a lo largo del texto.

Las tipologías de Linda Hutcheon y Patricia Waugh son fundacionales en los estudios de la metaficción. Hutcheon define el dispositivo mediante la recursividad: “«Metafiction» is fiction about fiction [that] includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon 2013: 1). Además, para ella el texto metafictional es “narcisista”, pues a semejanza del sujeto epónimo del mito, se mira a sí mismo; aunque su lectura no es psicológica ni peyorativa, simplemente alude a su recursividad. Por su parte, dada su ubicuidad a lo largo del tiempo, Waugh interpreta la noción como tendencia de la novelística, cuyo modo de operar se suscita al establecer o romper el marco de verosimilitud o al construir o desconstruir el efecto de ilusión literaria (Waugh 2001: 14). A pesar de su indudable pertinencia en los estudios sobre la metaficción, en las tipologías de estas investigadoras no se distingue entre metaficción y

² Jakobson formula que la dominante de la obra de arte es el componente de enfoque: gobierna, determina y transforma el resto de los componentes. Garantiza la integridad de la estructura, especifica la obra al dotarla de carácter e influye en los elementos restantes (véase Jakobson 1987: 41-47).

metanarración, ni se ahonda lo suficiente en otros niveles de la obra literaria, como el semántico o el estructural, donde suelen operar estos mecanismos.

Al respecto, me parecen más precisas las conceptualizaciones de Ansgar Nünning, Monika Fludernik y Antonio Gil González. No obstante las diferencias de sus modelos teóricos, los tres estudiosos distinguen la metaficción de la metanarración; además, incluyen el nivel del discurso, fundamental para precisar las diferencias de dichos dispositivos literarios. Expondré a grandes rasgos los puntos principales de sus postulados para aunar tales consideraciones con la propuesta de Vázquez en cuanto a la “varia invención”.

Como puede notarse, los términos metaficción y metanarración se construyen por medio del adverbio griego “meta” (μετα-), que significa “en medio, entremedias, juntamente; además; en seguida, a continuación, después” (Pabón 1967: 388 *s.v.* “μετά”). Etimológicamente, la metaficción remite a aquello que está en medio o después de la ficción; y la metanarración, a aquello que está en medio o después de la narración. No obstante, la etimología de los términos no precisa la complejidad de sus funciones. Más bien, cuando el término griego es utilizado en la bibliografía al respecto, Wolf observa que “in this line of thought terminological and conceptual sub-divisions are obtained by combining the prefix «meta-» with a particular object” (Wolf 2009: 34).³ En esencia, ambos términos son estudiados en el ámbito de la narratología, pues su utilidad consiste en analizar el texto que ostente una serie determinada de características, como, por ejemplo, la autoconsciencia o autorreflexividad de la ficcionalidad y del discurso (metaficción) o de la narración (metanarración).

³ Al respecto de otros términos acuñados con el prefijo (ej. metaliteratura), cabe tener presente la siguiente aclaración: “*Metaliteratura* y *metaficción* no son, por lo tanto, contempladas [...] como categorías asimilables ni mucho menos inclusivas: desde un cierto punto de vista la metaficción (la «metaficción literaria», habría en todo caso que precisar) es una especie de la metaliteratura; pero desde la perspectiva complementaria, la metaliteratura —en tanto que, precisamente, tal «metaficción literaria»— no es sino una especie de la metaficción” (Gil González 2005: 13).

Fludernik (2003: 15), Nünning (2014: 1) y Gil González (2001: 48) coinciden al señalar que el concepto de metaficción proviene de la adaptación del término “metalenguaje” de la lingüística, adoptado por Jakobson para referir a la función metalingüística, mediante la cual los hablantes buscan comprobar si emplean el mismo código (Jakobson 1998: 37). Tanto Fludernik como Nünning se concentran en definir conceptualmente la metanarración para distinguirla de la metaficción. Así, si la metanarración consiste en la tematización del proceso narrativo, la metaficción pone de manifiesto la condición de artificio de lo narrado o del acto de la narración: “Metanarrative passages can therefore *either* «undercut the fabric of fiction» —in which case we are dealing with *self-conscious fictions*; or they do not undercut the fabric of fiction and then are merely *self-reflexive narrative*” (Fludernik 2003: 5). A partir de la definición de metaficción de Wolf (1993, 2001), para quien se trata de la forma del discurso que hace al receptor consciente de la ficcionalidad, Nünning advierte que la metanarración opera de otra manera:

Im Gegensatz zu der verbreiteten Vermengung von Metanarration und Metafiktion ist somit festzuhalten, dass es sich bei metanarrativen Kommentaren um eine distinkte Form von Erzähleräußerung bzw. Funktion der Erzählinstanz handelt [...]. Unter dem Begriff der metanarrativen Erzähleräußerungen sind also diejenigen Kommentare und Reflexionen einer Erzählinstanz zu subsumieren, die Aspekte des Erzählens in selbst-reflexiver Form thematisieren und damit die Aufmerksamkeit auf den Erzählvorgang richten.⁴

En contraste con la mezcla generalizada de metanarración y metaficción, cabe señalar que los comentarios de metanarración son una forma distinta de expresión narrativa, es decir, obran como función de los actos de la

⁴ A. Nünning, “Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktiongeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen”, *AAA. Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, núm. 26 (2001), p. 131 (en adelante, “Metanarration als Lakune”).

instancia narrativa. Por consiguiente, el término “expresión narrativa metanarrativa” incluye los comentarios y reflexiones de una instancia narrativa que abordan aspectos de la narración de manera auto-reflexiva y, por lo tanto, dirigen la atención al proceso narrativo (la traducción es mía).

Gil González observa que hay dos objetos de la enunciación metaficcional: el plano del texto narrativo y el del discurso literario. Así, el “primero, identificable con su noción de *nivel metatextual*, es el que hemos denominado aquí *metanarrativo*. El segundo [...] se corresponde a nuestra propuesta de *metadiscursividad* [...] ambos planos son constitutivos de la *metaficción*, definida no funcional, sino enunciativamente, como la manifestación en el *relato del discurso*” (Gil González 2001: 56).⁵

El modelo de Fludernik (2003: 28-30) distingue entre la metaficción como toda aquella exposición autorreflexiva sobre el discurso y la composición (“*inventedness*”) del texto, y la metanarración como toda aquella referencia sobre el proceso narrativo y la construcción de su trama (“*constructedness*”). En el nivel de la construcción de la trama sitúa elementos como el *fictio* y el *fictum*,⁶ lo meta-composicional y la *mise en abyme*; mientras que en el nivel del discurso y la narración incluye elementos como lo metadiscursivo (es decir, el orden de los elementos discursivos en el texto [*ibid.*: 23]) y lo meta-narracional. La metalepsis linda en la construcción entre dichos niveles, o sea, entre la construcción del discurso y de la narración.

⁵ El autor propone esta clasificación al respecto de las manifestaciones de la metaficción. Como puede verse, aquí la metaficción y la metanarración son concomitantes entre sí, pues la primera corresponde al nivel del discurso y la segunda al nivel de la narración: “Si fusionamos estas dos manifestaciones básicas de la metaficción [...] se obtiene la siguiente clasificación: *metadiscursividad* y *metanarratividad* proyectada sobre el *discurso*, el *relato* o la *narración*” (Gil González 2001: 56).

⁶ Estos términos son retomados por Fludernik de las propuestas de Wolf (2009: 41-43). Para este investigador, *fictio* (“shaping, formation”) es la faceta de ficcionalidad implicada en la condición fictiva del texto y *fictum* (“lie”), la ficcionalidad que saca a flote la relación del texto con la realidad.

Nünning (2001: 130-146) concibe la metanarración como toda tematización del acto narrativo. El hecho de que se observen procesos autoconscientes o autorreflexivos del acto narrativo no presupone la manifestación de la metanarración. Él ejemplifica esta distinción con la *myse en abyme*, que considera autorreflexiva, mas no metanarrativa.⁷ El narratólogo propone un modelo basado en cuatro criterios: forma, estructura, contenido y de efecto estético. El primer criterio depende de la enunciación en sí, es decir, qué hablante es quien narra (por ejemplo, a nivel extradiegético o intradiegético). El segundo criterio implica el orden de manifestación en el texto de los elementos metanarrativos, pues la colocación puede revelar si son integrales, aislados, funcionales, ornamentales, etcétera. El tercer criterio es de índole temática, porque indica si el acto narrativo es tratado selectiva o integralmente, o si la metanarración se centra en la historia o el discurso. El último criterio se relaciona con la ficcionalidad, esto es, si los comentarios de esta índole aumentan o acortan la distancia entre el lector y el texto, independientemente de que haya o no comentarios metanarrativos.

Según Gil González (2001: 57-62), la modalidad metaficcional se suscita por la metadiscursividad y la metanarración. Mediante la primera, apreciamos el tamiz de la palabra del escritor, si bien esto no necesariamente equivale a su poética, donde se utiliza la convención realista que se configura en una reflexión autoral mimética y verosímil. En cambio, por medio de la segunda se ficcionaliza el proceso de escritura del texto mismo; es común que sea especular, y que recurra a convenciones no realistas (como lo fantástico) para llamar la atención del lector para que éste se percate de la condición de artificio del texto. Gil González también propone una clasificación

⁷ No obstante, Nünning no indica con suficiente detalle por qué la *myse en abyme* sólo es autorreflexiva y no metanarrativa. Por ello, en este trabajo, hago uso de lo especular (o abismado) en el sentido en el que Dällenbach (1991: 73, 95 y 120) estudia la *mise en abyme*, esto es: 1) de contenido (un resumen intertextual donde se condensa la materia de un relato); 2) de enunciación (el acto mediante el que el productor del texto aparece en el texto) y 3) de composición (la representación de una composición que evoca un modelo reducido de la misma).

de la meta-novela (72-78) en relación con el tipo de representación (metadiscursiva/metanarrativa) y los niveles narrativos (extradieгético, dieгético y metadieгético); en este trabajo prescindiré de esta clasificación, porque “*Parturient montes*” claramente no pertenece al género novelesco.

A partir de las consideraciones de estos estudiosos, cabe afirmar que en “*Parturient montes*” se evidencian los dispositivos de una u otra manera, ya el predominio de uno, ya de otro, ya un relativo equilibrio. A mi ver, predomina la metanarración, pero la metaфicción es fundamental para echar a andar la maquinaria narrativa. Sin importar si estos tres modelos coinciden entre sí, aquí los utilizo como sustento teórico para aunar la metaфicción y la metanarración con la “varia invención”. Para no incurrir en confusiones, englobo el nivel del discurso y la metadiscursividad en la metaфicción, y el nivel de la narración en la metanarración.

La metodología de trabajo consiste en llevar a cabo un esquema analítico bipartito basado en la metaфicción (nivel del discurso) y en la metanarración (nivel de la narración). En cuanto al primer nivel, entiendo por “discurso” la realización de la lengua literaria que se diferencia de la realización de la lengua regular durante el acto comunicativo, es decir, el nivel donde se da el acto literario que se suscita por la mediación del narrador, el narratario,⁸ el texto y el discurso:

...entendemos la especificidad del *acto literario* frente al lingüístico [como] una consecuencia [...] de su significado. [...] El *autor* [va] a animar, con la palabra, un universo imaginario, enmarcado en un *discurso* asimismo imaginario (el relato), sabiendo que es el oficiante de un rito

⁸ Empleo esta noción según Schmid (2013: 1-5), quien retoma los postulados de Prince y Barthes al respecto. El narratario, de condición fictiva, designa al destinatario del narrador (que no debe confundirse con el lector implícito), el cual se divide en dos entidades (*addressee* y *recipient*), posee dos modalidades (funcional e intencional), dos representaciones (explícita e implícita) y dos modos de relacionarse con el narrador (*appeal*, la manera de expresar la presencia del destinatario, y *orientation*, la mediación que posibilita la comunicación entre ambos).

en el que participarán destinatarios *reales*, pero cómplices en el juego de la *ficción* (Gil González 2001: 26).

Por ello, para Gil González, la metaficción radica en la manifestación del discurso en el relato, dado que las instancias del relato y el discurso se imbrican a tal grado como para que la esencia del relato consista en explicitar el desarrollo del discurso. Algunas herramientas metodológicas para identificar la metadiscursividad y/o lo metaficcional son la intertextualidad,⁹ el paratexto, la ficcionalidad¹⁰ y la tematización de la lectura y la escritura. Por medio del empleo de estos recursos, el discurso y/o la ficción no sólo se refieren a una o más particularidades del registro literario, sino que, además, se vuelven recursivos.

En cuanto al segundo nivel de análisis, el de la narración, continuó por la voz narrativa. Por medio de ella se evidencian dos aspectos particularmente importantes de la modalidad metaficcional, que son la voz en cuestión, mediante la cual es posible identificar la enunciación

⁹ Dada la definición de intertextualidad en *Palimpsestos*, esto es, “la relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette 1989: 10), Martínez Fernández se refiere a dos nociones: “En su amplitud, la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo «*déjà dit*») de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de transtextualidad y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos; en cambio, la intertextualidad restringida habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (o injertados) en otro texto nuevo del que forman parte; a esta segunda noción se refiere Genette con intertextualidad” (Martínez Fernández 2001: 63-64). Aquí empleo las dos nociones de intertextualidad detalladas por Martínez Fernández, o sea, tanto la amplia como la restringida.

¹⁰ En narratología, la ficcionalidad trata dos aspectos básicos: 1) la situación comunicativa establecida en el acto de enunciación y la relación pragmática entre autor/lector enmarcada en el pacto narrativo y 2) la dimensión lógico-semántica de la ficcionalidad y el conjunto de mecanismos que modeliza al mundo ficcional en el texto narrativo (Álamo Felices 2014: 18-19), lo que me interesa apreciar, porque en “*Parturient montes*” se evidencian ciertos procesos de ficcionalidad.

del narrador, donde se manifiestan los personajes y las acciones, así como la metanarración, por medio de la que se advierte todo procedimiento autorreflexivo sobre la narración. Dichos procedimientos recursivos ponen de manifiesto el proceso de escritura del texto. Algunas herramientas metodológicas que contribuyen a identificar la metanarración son el narratario, la *mise en abyme* y la metalepsis.

Para llevar a cabo la exégesis, comenzaré por los elementos metaficticiales y me concentraré después en los metanarrativos. Cabe aclarar que este orden de interpretación deriva del orden establecido por Arreola en su texto. Por ello, aunque la metanarración es predominante, comienzo por algunos elementos metaficticiales, como se verá con los paratextos. Esta propuesta de trabajo no se basa a pie juntillas en los modelos teóricos expuestos páginas atrás; más bien, llevo a cabo el análisis interpretativo de carácter comparativo y combinatorio de los modelos, examinando los elementos según se manifiesten en el cuento.

Antes de analizar el cuento, menciono algunos elementos pertinentes sobre su contexto de publicación, así como sobre la variedad genérica y de registros del libro en el que el autor decidió integrarlo. Sara Poot Herrera precisa que “*Parturient montes*” fue publicado en la segunda edición de *Confabulario* (1955), donde se recogen textos del libro anterior, *Varia invención*, y se añaden algunos hasta entonces inéditos. Por lo tanto, se trata de la edición conjunta de los dos libros: “esta edición de 1955, aparece enriquecida con varios textos originales. Son tres los textos que aparecen por primera vez en esta segunda edición de *Confabulario*: «*Parturient montes*», que va al comienzo del libro, [...] «Parábola del trueque» y «Una mujer amaestrada»” (Poot Herrera 1992: 35).

Conviene aclarar que en la primera edición de *Confabulario* se recogen diecinueve textos, cuyo número asciende a veintidós en la segunda. Como todo gran escritor, Arreola posee la genialidad para producir significado a partir de cualquier elemento escrito; con frecuencia, los paratextos de su obra van más allá de la lectura literal. Tal es el caso de *Confabulario*, según lo anota Poot Herrera: “El título [de *Confabulario* [...] irá predominando y extendiéndose en la obra hasta

cubrirla toda en su conjunto” (p. 34). Así, Arreola desempeña el papel de editor de sí mismo, porque agrega, remueve y organiza los diversos textos de su haber para volverlos a ordenar conforme a sus intereses.¹¹ No es fortuito que *Confabulario* sea el título por antonomasia de su repertorio, porque mediante él, alude tanto a su trayectoria personal como autoral, es decir, a su propio ejercicio literario.

El título *Confabulario* no remite a ninguna situación argumental, ni refiere tampoco a los personajes o lugares de las tramas del texto. Tampoco reproduce el título de alguno de los textos individuales incluidos. Como elemento paratextual, *Confabulario* engloba todo

¹¹ En cuanto a la función de Arreola como editor de su propia obra, el siguiente comentario de Olea Franco describe los múltiples cambios decididos por el autor en *Confabulario* a lo largo de los años. Se trata de un proceso sumamente complejo, no exento de confusión para el lector no conocedor de este derrotero o para el lector no especializado de la obra arreolina: “en el prólogo al *Confabulario* de 1971, Arreola dice que al emprender la preparación de sus obras completas que él llama «definitiva», se puso de acuerdo con su editor, Joaquín Díez-Canedo, para devolver a cada uno de los libros su carácter individual, ya que, por azares diversos, *Varia invención*, *Confabulario* y *Bestiario* se contaminaron poco a poco entre sí, confusión que alcanzó su cima en el *Confabulario total (1941-1961)*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1962, y que contenía textos de sus tres primeros libros y otros hasta entonces no compilados. Con base en la decisión autoral y editorial de la década de 1970, afirma que a *Varia invención* (1949) deben pertenecer los textos primitivos ya para siempre verdes, a *Confabulario* (1952) los cuentos maduros, y al *Bestiario* original (1958) la posterior «Prosodia» de complemento; pero esta intención agrupadora choca con el ambiguo criterio que desea aplicar, ya que, por ejemplo, dice que a *Confabulario* pertenecen, además de los cuentos maduros, «aquello que más se les parece», lo cual abre un ámbito de imprecisión que se puede llenar de cualquier modo. En suma, pese a su declarado propósito, en verdad la clasificación no restituye los rasgos primigenios a cada uno de los libros, sino que propone una división de textos posterior a su génesis y a su publicación para agruparlos según la madurez y/o características que el autor cree que poseen; debido a estas pautas fluctuantes, en ningún momento se canceló la virtualidad de nuevos y distintos «confabularios» (v. g. en 1986 Cátedra editó un *Confabulario definitivo* y antes, en 1979, la editorial Promexa publicó una selección de textos titulada *Mi confabulario*, donde se compilan escritos tanto de *Varia invención* y *Confabulario* como del *Bestiario*)” (Olea Franco 1999: 271).

el conjunto bajo el hilo conductor y cohesionador de la “confabulación” conforme a la perspectiva del autor. Por ende, la manera como el título denomina los escritos del libro evita jerarquizar un texto por sobre los demás, como sucede cuando una obra es nombrada a partir de uno de los escritos que la componen, generalmente como parte de un proceso acumulativo. En este sentido, se parece a *Ficciones* (1941) de Borges, donde se observa un proceso similar.

Desde luego, la confabulación arreolina tiene que ver directamente con el sentido figurado del título *Confabulario*. Así, Rosa Pellicer señala que “*Confabulario*, de *confabulari*, tiene el doble sentido de «conversar», «tratar una cosa entre dos o más personas», y de «colección de fábulas». La «confabulación» [arreolina] significa tanto la del escritor con otros escritores, como la del lector con Arreola” (1992: 540). Esto quiere decir que el título puede referirse a la manera singular en que el autor concibe el ejercicio literario. Confabular, en este sentido, es tender puentes y vasos comunicantes en torno de lo literario. Alude a la relación del autor con el texto y del texto con el lector durante el proceso de recepción.

Destacan los numerosos registros argumentales y narrativos del libro, cuya variedad proviene, siquiera en parte, de la pluralidad de géneros bajo los que pueden enmarcarse los textos. Esta variedad constituye uno de los rasgos mediante los cuales se pone de manifiesto la calidad estética de *Confabulario*, habida cuenta de la vasta cantidad de lecturas e interpretaciones que puede generar cada texto. Así, por ejemplo, desde algunos títulos los registros se explicitan, particularmente si se relacionan con un género (lo cual sugiere, por ende, una perspectiva de lectura), como en “Corrido” y “Parábola del trueque”; en otros casos, los títulos remiten a la reescritura de otros estilos, como en “Nabónides” y “Baltasar Gérard”, cuyo argumento consiste en la biografía imaginaria (modelo que Arreola retoma de Marcel Schwob, quien a su vez lo toma de Plutarco); otros hacen referencia a la tradición del bestiario (como sabemos, uno de los libros del autor se titula así y en él se reúnen escritos sobre diversos animales en cuanto símbolos o alegorías del ser humano), como “El rinoceronte” o “La migala”; algunos, a partir de la intertextualidad, evocan

la alusión de otra tradición literaria, como “En verdad os digo” (que proviene de una cita bíblica) o de otro autor, como “El prodigioso miligramo” (surgido de un verso de Carlos Pellicer); y otros sugieren una atmósfera “religiosa”, como “Un pacto con el diablo”, “El converso” o “El silencio de Dios” (aunque en “Pablo” el título no alude necesariamente a ello, el argumento gira alrededor de tal atmósfera).

Además, los registros de expresión de algunos personajes son en verdad notables, pues el jalisciense logró conferirles el suficiente “efecto de realidad” (Barthes 1972: 100) como para que sean completamente verosímiles. De esta manera, “Los alimentos terrestres” consiste en una carta escrita por “Luis de Góngora” para quejarse de las condiciones de escasez material que afronta, usando algunos deícticos o giros expresivos que evidencian el contexto desde donde escribe, tales como “reales”, “escritura” y “Vuestra merced”; o en “Baby H.P.” leemos cómo el merolico se empeña en vender al ama de casa un artículo mediante el cual el bebé abastecería de energía al hogar. Por consiguiente, *Confabulario* es un libro no temático en el sentido tradicional del término. Su hilo conductor es, más bien, la confabulación según la perspectiva arreolina, basada en la “varia invención”.

Reitero que analizaré en primer lugar los elementos metaficcionales de “*Parturient montes*”, porque son los primeros en explicitarse; continuaré luego con los elementos metanarrativos, cuya manifestación puede observarse desde el *incipit* hasta el *excipit*, y finalizaré con el estudio de los procesos de ficcionalidad. En el nivel paratextual, este cuento posee título y epígrafe. Significativamente, ambos están en latín y son citas de Horacio, quien a su vez retoma el verso de una fábula de Esopo. Para apreciar la complejidad con la que Arreola emplea estos intertextos, conviene recordar cómo apareció el cuento en la edición de 1955. Lo encabezaba la frase PARTURIENT MONTES, en letras capitulares; en el siguiente renglón y en cursivas, la frase “...*nascetur ridiculus mus*”; en la siguiente línea y entre paréntesis, la identificación de la fuente: Horacio, *Ad Pisones*, 139.

Tanto el título como el epígrafe corresponden al verso 139 del *Arte poética*, conocido también como *Epístola a los Pisones*. Arreola

segmenta el verso y acomoda jerárquicamente las dos unidades sintácticas en cada elemento paratextual. Desde mi punto de vista, si la primera unidad (“*parturient montes*”) asigna el título, esto se debe a la mayor importancia de este sintagma en comparación con el otro, ya que no sólo adelanta la anécdota del cuento, sino que, además, la concentra. La segunda unidad (“*nascetur ridiculus mus*”) no comparte el mismo valor connotativo, ya que, aunque coincide como adelanto de la anécdota, no parece más que servir para este propósito. Esta segunda unidad es precedida por sus respectivos puntos suspensivos para guiar al lector en el reconocimiento de que el epígrafe no es la única cita de Horacio, puesto que no puede dissociarse del título.¹²

De ahí que, a pesar de la segmentación intencional del autor, los paratextos formen una unidad. El intertexto cobra sentido para el lector cuando lee una parte y la conecta con la otra; para captar el significado del cuento, es muy importante señalar que proviene de la literatura grecolatina. Cabe tener presente que los elementos paratextuales, en cuanto a textualidad se refiere, son externos al mundo ficcional creado por Arreola, porque ninguno de los personajes tiene conocimiento del título o del epígrafe. Una posible excepción podría ser el narrador protagonista, quien puede ser leído como productor del texto. En caso de validar esta lectura, es posible afirmar que el narrador añade a “*Parturient montes*” los dos paratextos. Acaso subyazca cierta coherencia en esta lectura, porque él es quien sabe qué significa el parto de los montes, lo cual puede explicar por qué el texto comienza *in medias res* y por qué el resto de los personajes se muestra muy interesado en que relate lo que sabe. No obstante, la ausencia de más indicios fehacientes que establezcan fuera de toda duda si el narrador es el productor del texto, dificulta esta interpretación.

Los dos elementos paratextuales develan la relación intertextual establecida por el autor alrededor del *Arte poética* de Horacio, quien

¹² “Algunos de los cuentos y prosas breves de Arreola se inician con un epígrafe. En uno de los más conocidos y comentados, «*Parturient montes*», tenemos que la cita del *Arte poética* de Horacio del título se continúa con el epígrafe, «*nascetur ridiculus mus*»” (Pellicer 1992: 549).

a su vez se basa en Esopo. Esta relación intertextual es compleja. Por un lado, implica la inserción y presencia de otro texto; por otro, y he aquí lo más significativo, representa un comentario implícito de Arreola sobre uno de los textos más renombrados de Horacio.

El *Arte poética* versa sobre la escritura. Consiste en un poema en hexámetros concebido en forma de carta donde se formulan una serie de normas sobre cómo escribir estéticamente. A pesar de su claro carácter prescriptivo, “it is hard to believe that Horace himself is responsible for the conventional title. It has the discursive and occasionally personal tone of an Epistle, whereas it lacks the completeness, precision, and logical order of a well-constructed treatise” (Fairclough 1926: 442). También se le conoce como *Epístola a los Pisones* porque Horacio se dirige en el texto a dicha familia, aunque, debido a la abundancia de registros con ese nombre, se desconoce a quiénes se refiere exactamente.

La esencia de la *Epístola* consta de normas que posibilitan al poeta escribir estéticamente. Por ello se recomienda seguir a Homero, el modelo, así como tratar cuidadosamente la poesía dramática y cultivar las cualidades poéticas, tales como el sentido común y la aspiración a los ideales. ¿Cuál es la razón de Arreola para elegir este texto como trasfondo referencial de su cuento?

No hay que perder de vista que, como se ha dicho, el verso 139 de la *Epístola* proviene de Esopo y, por ende, en sí mismo constituye un intertexto de la literatura griega usado por Horacio. Éste recoge el referente de la fábula “*De Partu Montium*” (en español, “De la tierra que quería parir”), cuya brevedad permite citarla aquí integralmente:

Es que muchas veces causa temor y espanto algún hecho o fama que en verdad es en sí cosa de no temer y de pequeña eficacia, según que le muestra por esta semejanza. La tierra le dice que daba grandes gemidos diciendo que quería parir. Y todas las naciones oyendo esto fueron espantadas y turbadas de manera que todo el mundo estaba alterado y atemorizado por el gran gemido y lo que la tierra daba, y allí acordaron de hacer grandes aberturas por muchas partes de la tierra por donde pudiese parir. Finalmente ella parió un ratón. Y de esto corrió la fama

por todas las partes y oyendo esta cosa tan civil, los que antes estaban espantados tomaron en sí espíritu, por lo cual tornó el gran espanto en juego y risa. Significa esto que los hombres que bravean y amenazan mucho hacen poco, y allí acontece que la cosa pequeña trae a las vegadas graves miedos y espantos (Esopo 1929: 36-37; en esta cita modernicé la ortografía).

La fábula consta básicamente de tres secuencias principales: los gemidos del monte (en la versión citada, es la tierra la que pare), la expectación de quienes se congregan alrededor de su labor de parto y el nacimiento del ratón. La intención didáctica se observa en la moraleja, donde se hace la advertencia de que los grandes esfuerzos no suelen más que deparar resultados decepcionantes. En mi lectura, creo que, para forjar su literatura, Arreola aprovecha de forma implícita el refrán “el que mucho abarca, poco aprieta”, cuyo sentido es del todo concomitante con el de la fábula esópica. En el caso de Horacio, el empleo del referente esópico permite al autor latino ilustrar uno de los puntos álgidos de su *Epístola*: el concerniente a la buena y mesurada composición. Horacio prescinde de la intención didáctica de la moraleja para concentrarse en la esencia fabulística para ilustrar cómo escribe Homero. Por ende, tras aludir a Esopo, el autor latino cita el comienzo de la *Odisea*, obra que ofrece como modelo por antonomasia:

¿Qué va a traer de bueno el que tanto promete, y abriendo tanto la boca? Se pondrán de parto los montes y nacerá un ratón, que es cosa de risa. ¡Cuánto mejor hace el que nunca se mete en descabelladas empresas!: «Dime, Musa, el varón que tras los tiempos de la conquista de Troya, de muchos hombres fue a ver las costumbres y las ciudades». No piensa en sacar humo del fulgor, sino del humo la luz, para luego mostrar vistosos prodigios: a Antífates y a Escila y, con el cíclope, a Caribdis. Y no inicia el regreso de Diomedes con la muerte de Meleagro, ni la guerra de Troya con los huevos gemelos. Corre siempre hacia el desenlace, y mete al lector en mitad de la historia, como si ya la supiera. Las cosas a las que no espera poder dar brillo al tratarlas, las deja; y así fabula y mezcla

verdad y mentira, de modo que del comienzo no discrepe la parte de en medio, ni de la parte de en medio el final (Horacio 2008: 391-392, vv. 139-153).

Si en Esopo el nacimiento de un ratón a partir de un monte es figurado, algo muy similar puede observarse en Horacio, quien utiliza la fábula para ilustrar el punto que busca detallar en su *Epístola*. No es gratuita la mención de Esopo para que Horacio se explaye en el estilo de Homero.

Arreola, más que apearse a las recomendaciones de Horacio en torno de la buena escritura (de ahí su cita particular del verso 139), no se solaza únicamente en aprovechar los referentes. No es en modo alguno casual que cite este verso, porque, como dije, uno de sus sintagmas le sirve para titular el texto, y de este modo concentrar la anécdota, habida cuenta de que el escritor mexicano quiere reconfigurar el nacimiento del ratón:

Ahora no estamos ante la cita, expresa o no de un texto, sino de una serie de preocupaciones que suponen la transformación o la modificación del texto anterior. La crítica ya ha señalado cómo Arreola para la elaboración de sus cuentos y prosas breves parte de un refrán o una frase conocida por todos, generalmente con un sentido metafórico, y elimina la comparación, el *como*, identificando así el elemento irreal con el real. [Cabe] sólo mencionar que el parto simbólico de los montes de un ratón, que significa el desajuste entre ideal y realización artística, se convierte en un ratón en "*Parturient montes*" (Pellicer 1992: 551).

En consecuencia, si el cuento de Arreola se plantea como comentario del *Arte poética* horaciano, con mayor certeza lo es respecto de la obra del propio Arreola. Por ello se puede validar que "*Parturient montes*" se lee "como si fuera el *ars fabularii* del *Confabulario*" (Vázquez 2002: 26); es decir, se lee como la prescriptiva del autor sobre cómo elabora su literatura.

Recordemos que Genette propone un esquema para interpretar la perspectiva de enunciación del narrador (Genette 1996: 261-269).

A este esquema corresponde un nivel (extradiegético/intradiegético), una relación de narración (heterodiegética/homodiegética) y una focalización (cero, si es autoral; interna, si es actancial; y externa, si es neutra). Interpreto el narrador del cuento que aquí analizo a nivel intradiegético y en relación homodiegética, debido al grado de involucramiento del personaje narrador, quien relata los acontecimientos en primera persona y funge como protagonista. Así, la focalización es externa, porque la perspectiva de este personaje y la perspectiva autoral están imbricadas. En entrevista con Emmanuel Carballo, Arreola comenta lo siguiente sobre este cuento:

...representa el drama del escritor: en cierto sentido, es la confesión de la imposibilidad casi absoluta de seguir siendo escritor. Yo podría dejar de ser escritor no por falta de posibilidades [...] sino por una especie de desilusión radical cuya imagen se encuentra aquí. El drama que cuenta [*“Parturient montes”*] es espantoso [...]. Es decir, yo era escritor. Y qué va uno a hacer si es escritor sino salir con una batea de babas (*apud* Carballo 1965: 381-382).

De esta manera queda claro por qué la perspectiva del narrador del cuento coincide plenamente con la del autor real, dada la correspondencia entre ambos. De esta entrevista de Arreola deriva un aspecto metaficcional en el que me detendré más adelante.

“Parturient montes” abre con una codificación realista, porque todos los acontecimientos previos al momento culminante se ajustan a nuestra concepción de la lógica empírica y racional de la realidad. Antes del clímax, sólo el narrador sabe a fondo lo que significa la “nueva versión del parto de los montes” (Arreola 1955: 9). De ahí que el resto de los personajes quiera enterarse de ello. El narrador fracasa en su intento de recomendar a los interesados la consulta de otras fuentes clásicas, para que sacien su curiosidad, y en vista de ese fracaso se desencadena el momento álgido del texto: el alumbramiento del ratón. El hecho de que el narrador califique las fuentes como “clásicas” representa un indicio importante en torno de los elementos paratextuales y, por ende, aporta un sentido más profundo.

No es casual la denominación, ya que es una de las maneras más comunes de referirse a la literatura grecolatina a la cual Esopo y Horacio pertenecen. Según indiqué, si el lector conoce el intertexto grecolatino, no sólo puede captar el significado del cuento, sino que dicho significado se vuelve más complejo, pues la anécdota (el alumbramiento del ratón) deja de leerse literalmente para que puedan abrirse otros espectros de lectura.

En el cuento, la presencia del narratario es esencial. El narratario consiste en la multitud de personajes interesados en presenciar el espectáculo llevado a cabo por el narrador. En todo el cuerpo del texto, es decir, desde el *incipit* hasta el *excipit*, el protagonista menciona cómo los otros se relacionan con él y están a la expectativa de este nuevo parto de los montes. Por ello, el narratario consiste en el *recipient* (receptor o beneficiario) que es la multitud, dado que es evidente cómo y a quiénes se dirige el personaje principal (Schmid 2013: 1). La representación es explícita, porque se perciben numerosos deícticos mediante los cuales, por mediación del narrador, el lector se percata de ellos. De este modo se puede caracterizar este tipo de narratario. Verbigracia, se compone por “amigos y enemigos” (p. 9), así como por “la masa compacta” (*id.*), caracterizada por actuar colectivamente ante el narrador, ya que él señala que “me han pedido que la refiera”, “todos quisieron oírlo de mis labios”, “Algunos fleamáticos sólo fingieron indiferencia para herir mi amor propio en lo más vivo”, “grupo de resentidos”, “Muchas gentes” (*id.*). Parte de este narratario se vuelve concreto en el personaje mujer-musa, que se manifiesta hacia el desenlace del cuento y es a quien el narrador le regala el ratón: “Viéndola tan turbada, la escucho con embeleso. Tiene un gato, me dice, y vive con su marido en un departamento de lujo. Sencillamente, se propone darles una pequeña sorpresa. Nadie sabe allí lo que significa un ratón” (p. 12). En la acción de regalar el ratón subyace una doble ironía. El narrador no sólo emite el ratón, sino que éste apenas es suficiente para satisfacer los deseos absurdos de la familia burguesa a la que pertenece la mujer.

En términos metanarrativos, el narrador comunica la anécdota una vez que se ve acorralado por el narratario. No en vano el cuento

arranca *in medias res* para captar de golpe la atención del lector, en tanto la anécdota se anticipa no sólo en los elementos paratextuales, sino desde la primera oración del *incipit*. Así, el narrador expresa: “Abrumado y sin salida, haciendo un total acopio de energía, me propuse acabar con mi prestigio de narrador. Y he aquí el resultado” (p. 9). Esto conduce al mencionado nacimiento del ratón. Significativamente, la enunciación verbal cambia aquí. Antes del clímax, la enunciación está en pretérito. En esta última cita, como puede verse, la enunciación cambia de tiempo y pasa al presente, con lo cual el narrador finaliza la enunciación de todos aquellos sucesos que no relata más que indirectamente, para traer su narración al presente más inmediato, al aquí y el ahora. Percibo aquí la *constructedness* de la que habla Fludernik, es decir, cómo se construye la trama, ya que por ello el texto se divide en dos conjugaciones verbales, a partir de lo ocurrido y de lo que está ocurriendo.

Este cambio pone de manifiesto cómo el narrador privilegia el presente de su enunciación para desarrollar la anécdota. Se trata del momento climático, por el nacimiento del ratón y por el hecho de que la enunciación en presente se mantiene constante hasta el fin del cuento. Además, cabe resaltar cómo el narrador dramatiza el acto de parir el ratón, como si montara una función circense, un espectáculo: “«En medio de terremotos y explosiones, con grandiosas señales de dolor, desarraigando los árboles y desgajando las rocas, se aproxima un gigante advenimiento. ¿Va a nacer un volcán? ¿Un río de fuego? ¿Se alzarán en el horizonte una nueva y sumergida estrella? Señoras y señores: ¡Las montañas están de parto!»” (p. 10).

Puesto que el narrador relata su labor de parto con minucia, se trasluce gran intimidad en ello. Y si bien parece no sentir el desgarrador dolor del parto natural, precisamente porque puede contar cómo da a luz, sí se refiere al “estupor y la vergüenza” (p. 10) que experimenta. Si el cuento se relatara en tercera persona y con mayor alejamiento de perspectiva narrativa, este momento climático carecería de la misma tensión e intensidad. La manera particular en que el narrador cuenta el parto bien puede tratarse de un comentario de su parte sobre su acto narrativo debido a la dramatización que hace al respecto y

cómo caracteriza tal acción: “no me gusta defraudar a nadie con una salida de prestidigitador” (*id.*), “Bruscamente me olvido de todo. De lo que aprendí en la escuela y de lo que he leído en los libros” (*id.*), “el entrañable fruto de fantasía” (*ibid.*: 12). Y, de paso, no deja de caracterizarse a sí mismo: “mi aspecto de charlatán comprometido” (p. 9), “acabar con mi prestigio de narrador” (*id.*).

En seguida, como si el protagonista estuviera en el escenario (de ahí el tono falseado) y dirigiéndose a los espectadores para captar toda su atención (por ello la apelación a las “señoras” y los “señores”), acaso con miras a romper la cuarta pared entre la audiencia y él, habla de los sucesos previos al *incipit* (no explicitados en el texto) y, después de las preguntas que él mismo emite y que incrementan la expectación y el suspenso, exclama que las montañas están de parto (p. 10). En mi lectura, interpreto el hecho de dramatizar el parto como *performance* metanarrativa y metaficcional, como acto en que la escritura deviene el tema del cuento:

“To perform” may also be used in the sense of “to perform an artistic work” [...] the performance may either present the narrative directly (1.1), or as mediated by a presenter or teller (1.2). In the first case, the performance consists in a scenic transmission of the story. It is bodily enacted by different actors [...] In the second case the performance consists in the presentation of a story involving a narrator or presenter [...] The performativity that refers to the act of presenting includes forms of self-reflexivity such as metanarration and metafictionality that effectively dramatize or foreground the act of narration (Berns 2009: 95, 98, 102).

La *performance* llevada a cabo por el narrador concuerda con el segundo caso planteado por Berns, en que la historia es transmitida por un narrador o presentador que se refiere al acto mismo de presentar dicha historia de manera autorreflexiva. El nacimiento del animal contraviene la lógica empírica racional de lo que concebimos como la realidad, ya que, hasta donde sabemos, el ser humano es incapaz de dar a luz a los ratones. No hay que perder de vista que, como ni el narrador ni ninguno de los espectadores consideran anómalo dar

a luz un ratón, el texto estaría más cerca de lo maravilloso que de lo fantástico, ya que este hecho no transgrede ninguna ley del mundo creado por Arreola. Sin embargo, no deja de ser bastante llamativo que su uso de Horacio permita observar cómo el autor mexicano imprime un sentido literal a lo que en el autor latino tenía tan sólo sentido figurado. Y esta manera de proceder es una técnica de la literatura fantástica, donde el sentido figurado puede volverse literal.

En cualquier caso, más allá de interpretar el cuento bajo los parámetros de la codificación maravillosa o fantástica, no cabe duda de que en “*Parturient montes*”, Arreola, con la destreza de prestidigitador de la que se queja su narrador, logra que el lector asuma de lleno el pacto narrativo, proceso que se potencia todavía más si se tiene conocimiento del intertexto de Horacio y el de Esopo. Por ello, creo que es posible observar este efecto al relacionar dos sintagmas del cuento. Si vinculamos semánticamente los sintagmas “ratón legendario” (p. 10), es decir, el roedor imaginado por Horacio y Esopo, con la “tierna migaja de vida” (*id.*), es decir, el ratón que nace gracias al narrador del cuento, la legibilidad del texto de Arreola se cumple a cabalidad. En la literatura, el parto de los montes, al contrario de lo que podría pensarse, es completamente coherente y verosímil.

En concordancia con los postulados de Fludernik, si la metalepsis linda entre la construcción de la trama y el discurso/narración, es en este pasaje, especialmente durante el monólogo entrecomillado, donde se evidencian los dos tipos de este fenómeno según el estudio de John Pier, tanto el descendente como el ascendente.¹³ Si el primero se halla en variedades autorales y narratorias y describe un movimiento intra-metaléptico entre narrador y narratario, esto se advierte en la relación entre el personaje narrador y el conjunto de

¹³ “In its narratological sense, metalepsis, first identified by Genette, is a deliberate transgression [...]: «any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe [...]), or the inverse [...] ([1972] 1980: 234-235)»” (Pier 2016: 1). Análizo la metalepsis según este autor, cuya propuesta proviene de los postulados de Fludernik (2003: *passim*).

personajes que he identificado como el narratario. Este movimiento es intra-metaléptico, porque marca una afinidad entre el narrador y el narratario. El segundo, que se da cuando el narratario se implica en la narración, describe un movimiento extra-metaléptico entre los personajes y el narratario (marca una afinidad entre ellos), lo cual se percibe de igual modo en la convivencia entre el protagonista y sus espectadores. En este caso, ambos movimientos se desarrollan, habida cuenta de la función intradiegética y activa del narrador.

Además, en el monólogo entrecomillado detecto cuando menos dos de las tres modalidades de lo especular. Es de contenido, porque aquí se condensa la anécdota misma (como indiqué, el narrador se refiere al tiempo previo de su enunciación y cautiva a su audiencia al hablar de cómo las montañas son capaces de parir). Es de composición, porque evoca un modelo reducido de “*Parturient montes*”. Incluso, a pesar de que no hay ningún indicio fehaciente que indique que el narrador sea el productor textual del cuento, puede ser de contenido, porque el ratón engendrado bien puede representar el símbolo del acto literario.¹⁴

A partir del modelo de Nünning, encuentro al menos dos de los cuatro criterios que él considera pertinentes en torno de la metanarración. No detecto ni el criterio formal ni el estético. En su tipología, el criterio formal está relacionado con la transición en los niveles narrativos (por ejemplo, de extradiegético a diegético), aspecto que en el cuento no se evidencia, y el criterio estético tiene que ver con la ficcionalidad metanarrativa, lo que más adelante mencionaré desde otro ángulo. En cuanto a la estructura, la metanarración es central (Nünning 2001: 139), porque los comentarios de esta índole no son exclusivos del planteamiento y del desenlace, sino que se localizan a lo largo de todo el cuento. En cuanto al contenido, en “*Parturient montes*” la metanarración es integrada (Nünning 2001: 139), dada la muy estrecha relación entre los pasajes de esta condición y el resto

¹⁴ “De ese modo, en «*Parturient montes*», el simbólico ratón de *Ad Pisones*, para simbolizar el resultado de la creación, se convierte en un ratón de verdad. «En verdad os digo» reproduce la misma técnica” (Mora 1993: 78-79).

de la narración (por ello puede leerse la transmisión de la anécdota como *performance*). En consecuencia, los pasajes metanarrativos son funcionales y no ornamentales (Nünning 2001: 140), ya que por medio de ellos el narrador dramatiza con meticulosidad el alumbramiento, lo que acaso no transmitiera de este modo si tales pasajes fueran mero decorado. Como el narrador del cuento es homodiegético, los pasajes metanarrativos son emitidos por él mismo. Otro aspecto de contenido involucra el tratamiento de la historia, si se orienta hacia la historia o hacia el discurso (Nünning 2001: 144). En este caso, el contenido de la metanarración está orientado a la historia, puesto que el protagonista hace observaciones autorreflexivas de su propia narración. Y, por último, el contenido de la metanarración es a la vez crítico (Nünning 2001: 146), debido a que es innegable la ironía que Arreola imprime en la nueva versión del parto, particularmente durante el desenlace, mediante la crítica de la familia burguesa a la cual le obsequia el ratón (y que también puede verse como crítica a las familias de tal condición a mediados del siglo xx). Todos estos factores subrayan la importancia manifiesta de la metanarración en el cuento.

En cuanto al modelo de Gil González, la modalidad metaficcional en este texto se suscita conforme a la articulación simultánea de la metadiscursividad y la metanarración. Como dije, es válido afirmar que “*Parturient montes*” abre con una codificación realista, porque hasta antes del momento climático (la presencia multitudinaria del nacimiento), los acontecimientos se han estructurado según esta codificación, habida cuenta de que, hasta este punto, el narrador es quien sabe todo. De ahí que, a pesar de sus intentos por saciar la curiosidad de los otros al recomendar fuentes clásicas, el espectáculo no puede más que suceder. No en vano el protagonista columbra que “La acción directa tendría que llegar tarde o temprano” (Arreola 1955: 9). Mediante la aplicación de este modelo puede percibirse, por un lado, la convención realista que se configura como reflexión autoral mimética y verosímil (la variedad de los registros metanarrativos ya tratados, como el narrador, el narratario, la *performance* enunciativa del narrador, etcétera), la cual remite, ciertamente, al

vínculo entre el narrador y el autor real, según el propio Arreola declara en la entrevista con Carballo. Por otro, se manifiesta el proceso de escritura del texto en el monólogo entrecomillado del personaje (donde se pone de manifiesto la dramatización de la narración) y en convenciones no realistas (en este caso, el milagro del nacimiento). Estos dos rasgos del proceso de escritura generan en el lector una conciencia mayor de la condición de artificio del texto. Aunado a ello, el uso provechoso de Horacio por parte del escritor mexicano subraya todavía más la condición de artificio del texto. De este modo se articula la modalidad metaficcional de “*Parturient montes*”.

Para finalizar este análisis, me planteo dos preguntas. Por un lado, ¿por qué, según Arreola, este cuento constituye una imagen sobre la desilusión radical del escritor? Y, por el otro, ¿cómo “*Parturient montes*” representa un símbolo del acto literario? Estas dos preguntas implican la ficcionalidad a la que aludí páginas atrás. La ficcionalidad trata principalmente dos aspectos: el primero, la situación comunicativa establecida en el acto de enunciación y la relación pragmática que se deriva entre el autor y el lector por medio del pacto narrativo; el segundo implica las dimensiones lógico-semánticas de la ficcionalidad en sí y el conjunto de mecanismos que modelizan los mundos ficcionales (Álamo Felices 2014: 18-19). La ficcionalidad en “*Parturient montes*” es manifiesta, porque el texto es bastante efectivo en que el lector asuma el pacto narrativo, sin importar si se conocen o se ignoran los intertextos grecolatinos. También es efectivo porque el mundo ficcional que se modela, la manera en que se le da forma en el texto y cómo se le asignan rasgos ficcionales, develan cuán logrado y legible es el escrito, a pesar de relatar el parto aparentemente fuera de lógica de un ratón por un ser humano. Como indiqué, la legibilidad del escritor llega a cumplirse cabalmente si relacionamos entre sí dos sintagmas del cuento, el “ratón legendario” con la “tierna migaja de vida”, ya que señalan el derrotero llevado a cabo por Arreola en el uso de fuentes clásicas y el modo de re-contextualizarlas. La relación pragmática tratada por la ficcionalidad en relación con el autor y el lector deja entrever las dos preguntas que me planteo en torno del texto.

En opinión de Vázquez, si Arreola toma un verso de Horacio, se debe a que ello implica “una metáfora del hecho literario, metáfora que se cita en son de burla cuando, a grandes respuestas, siguen resultados miserables. Así, «*Parturient montes*» encarna una [...] paradoja. Por un lado, cuenta el drama del creador que, tras un angustioso e improbable parto, da a luz (un texto, quizás el mismo «*Parturient montes*»); y por otro, cifra en el texto la imposibilidad del texto mismo” (Vázquez 2002: 27).

Más allá del uso burlesco de la cita de Horacio, creo que este texto simboliza el acto literario por cuanto denota y, sobre todo, connota en torno del arte de escribir. El parto de los montes puede leerse como acto con sentido figurado en Esopo y Horacio o como acto literal en Arreola; mas en el caso del autor mexicano, puede leerse también como símbolo del acto de narrar en sí y, por lo tanto, de las implicaciones sobre el quehacer literario, así como de las frecuentes desilusiones y el esfuerzo desmedido que acarrea la escritura estética. Según Pablo Brescia, “Arreola utiliza aquí un recurso narrativo común en su ficción: *literaturizar* una sentencia que conlleva una enseñanza” (Brescia 2011: 285); suscribo esta afirmación, porque no habla del intertexto grecolatino sólo a partir del tono jocoso. Tal enseñanza estriba en que la escritura literaria estimula la posibilidad de re-contextualizar el referente para traerlo al presente, para hacer uso de él una vez más de manera productiva e incluso lúdica. Si Esopo y Horacio juzgan como ridículo el nacimiento de un ratón a partir de los montes, para la literatura arreolina tal procedimiento no es descabellado.

Mediante este texto, Arreola parece cifrar, por un lado, su oficio como hombre de letras. Acaso por ello, en reiteradas ocasiones señala la desilusión narrada en el texto, como en la entrevista de Carballo ya citada. Por otro, también representa un comentario sobre su propia obra: “La ubicación de «*Parturient montes*» es fundamental ya que abre casi siempre los confabularios (inicia la edición del Fondo de Cultura Económica de 1955, la de las *Obras* de Joaquín Mortiz, de 1971, y el *Confabulario personal* de 1980) denotando quizá, como le confiesa a Carballo, «el desencanto previo a la realización [de una

obra de arte]»” (Brescia 2011: 285); es decir, si este texto abre varias ediciones de su libro representativo, evidentemente con ello nos dice algo revelador, como si su versión del parto de los montes cifrara el resto de los textos de *Confabulario*, y acaso el resto de su obra. Por medio de “*Parturient montes*”, Arreola parece cifrar la varia invención, la impronta inconfundible de su literatura. Por ello, es válido interpretar el cuento como expresión de su poética, porque muestra al lector cómo, desde el inicio, el autor puede hacer literatura a partir de cualquier referente.

La singularidad de la obra de Juan José Arreola estriba en cómo renueva la tradición mexicana en la que se inscribe, ya que “Arreola implica una saludable y revolucionaria irrupción en un periodo de la cultura mexicana caracterizado globalmente por la búsqueda e invención de ciertas raíces de identidad nacional, tendencia que él repudia en su enfática renuncia a lo que, *grosso modo*, podríamos definir como una literatura de carácter realista” (Olea Franco 1999: 256). Pero acaso más aún en el hecho de que va más allá de las fronteras nacionales para deambular entre lo particular y lo ecuménico, entre la aldea y el cosmos, como si el autor habitara a un tiempo en el ámbito más pueblerino y a otro en las inmediaciones del universo. No es fortuito que Borges, en el prólogo que cité al principio de estas páginas, evoque cómo su imaginación trasciende toda frontera: “Desdeñoso de las circunstancias históricas, geográficas y políticas, Juan José Arreola, en una época de recelosos y obstinados nacionalismos, fija su mirada en el universo [...]. Nació en México en 1918. Pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier siglo” (Borges 2002: 130-131).

BIBLIOGRAFÍA

- Álamo Felices, Francisco 2014. “El concepto de ficcionalidad: teoría y representaciones textuales”. *Revista de Literatura*, núm. 151, pp. 17-37.
- Arreola, Juan José 1955. “*Parturient montes*” e “Índice”, en *Confabulario y Varia invención [1951-1955]*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-13, 257-258.

- Arreola, Juan José 2005. "Parturient montes", en *Obras*, ant. y pról. Saúl Yurkievich. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 53-55.
- Barthes, Roland 1972. "El efecto de realidad", en *Lo verosímil*, 2ª ed., tr. Beatriz Dorriots. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 95-103.
- Berns, Uta 2009. "The Concept of Performativity in Narratology". *European Journal of English Studies*, núm. 13, pp. 93-108.
- Borges, Jorge Luis 2002. "Juan José Arreola: cuentos fantásticos", en *Biblioteca personal*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 130-131.
- Brescia, Pablo 2011. "Arreola y el cuento: el hacedor", en *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp. 215-293.
- Carballo, Emmanuel 1965. "Juan José Arreola", en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx*. Empresas Editoriales, México, pp. 359-407.
- Dällenbach, Lucien 1991. *El relato especular*, tr. Ramón Buenaventura. Visor Distribuciones, Madrid.
- Esopo 1929. *Fábulas*, pról. Emilio Cotarelo y Mori. Real Academia Española, Tipografía de Archivos, Olózaga, Madrid, vol. I.
- Fairclough, H. Rushton 1926. "Ars Poetica or Epistle to the Pisos", en Horace, *Satires, Epistles, and Ars Poetica*, tr. H. R. Fairclough. Harvard University Press (*Loeb Classical Library*, 194), Cambridge (Massachusetts), pp. 442-449.
- Fludernik, Monika 2003. "Metanarrative and metafictional commentary. From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction". *Poetika*, núm. 1/2, pp. 1-39.
- Genette, Gérard 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, tr. Celia Fernández Prieto. Taurus, Madrid.
- Genette, Gérard 1996. "Las situaciones narrativas", en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*. Grijalbo Mondadori, Barcelona, pp. 261-269.
- Gil González, Antonio 2001. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Tesis, Universidad de Salamanca, Salamanca.

- Gil González, Antonio 2005. "Variaciones sobre el relato y la ficción". *Anthropos*, núm. 208, pp. 9-24.
- Horacio 2008. *Arte poética*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, intr., tr. y notas José Luis Moralejo. Gredos (*Biblioteca Clásica Gredos*, 373), Madrid.
- Hutcheon, Linda 2013. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, 2ª ed. Wilfried Lantier University Press, Ontario.
- Jakobson, Roman 1987. "The Dominant", en *Language in Literature*, eds. Krystina Pomorska y Stephen Rudy. The Bellknap Press, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, pp. 41-47.
- Jakobson, Roman 1998. *Lingüística y poética*, 4ª ed., tr. Ana María Gutiérrez Cabello, est. prel. Francisco Abad. Cátedra, Madrid.
- Martínez Fernández, José 2001. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Cátedra, Madrid.
- Mora, Carmen de 1993. "Las confabulaciones de Juan José Arreola", en *Hispanoamérica en sus textos*, ed. Eva Valcárcel. Universidade da Coruña, Coruña, pp. 63-81.
- Nünning, Ansgar 2001. "Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktiongeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen". *AAA. Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, núm. 26, pp. 126-164.
- Nünning, Ansgar y Birgit Neumann 2014. "Metanarration and Metafiction", en Peter Hühn *et al* (eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Universidad de Hamburgo, Hamburgo, pp. 1-9. Disponible en: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>; consultado el 10 de enero de 2019.
- Olea Franco, Rafael 1999. "Un diálogo posible: Borges y Arreola", en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. R. Olea Franco. El Colegio de México, México, pp. 245-273.
- Pabón S. de Urbina, José M. 1967. *Diccionario manual griego-español*, 3ª ed., con un apéndice gramatical. Bibliograf, Barcelona.
- Pellicer, Rosa 1992. "La con-fabulación de Juan José Arreola". *Revista Iberoamericana*, núm. 159, pp. 539-555.
- Pier, John 2016. "Metalepsis", en *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn *et al*. Universidad de Hamburgo, Hamburgo,

- pp. 1-21. Disponible en: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016>; consultado el 11 de enero de 2019.
- Poot Herrera, Sara 1992. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Schmid, Wolf 2013. "Narratee", en *The Living Handbook of Narratology*, ed. cit., pp. 1-7. Disponible en: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratee>; consultado el 10 de enero de 2019.
- Vázquez, Felipe 2002. "La imposibilidad de la escritura", en *Juan José Arreola. Aproximaciones*, pres. Carlos Miranda. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, pp. 12-36.
- Vázquez, Felipe 2010. "Arreola y el género varia invención", en *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, pp. 19-96.
- Waugh, Patricia 2001. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, Nueva York.
- Wolf, Werner 2009. "Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions", en *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, eds. Werner Wolf *et al.* Rodopi, Amsterdam, pp. 1-89.

DE LA FORTUNA DE UN SUEÑO ARREOLINO: “EL SOÑADO”

EMILIANO DELGADILLO MARTÍNEZ
El Colegio de México

Tres décadas después de la aparición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), Jorge Luis Borges ideó y formó el *Libro de sueños* (1972), esta vez sin la colaboración de Adolfo Bioy Casares ni Silvina Ocampo. Ambos libros misceláneos coinciden en algunos aspectos: primero, su naturaleza antológica y monográfica; segundo, sus autores (y aun textos) compartidos; y tercero, su carácter heterogéneo de ordenación, en el que se mezclan un criterio temático con uno cronológico, aunque este último se perdió en 1965 con la segunda edición de la *Antología*, pues se adoptó el orden alfabético.

A propósito de estos libros, quiero destacar la ausencia y presencia de Juan José Arreola, quien no figura en las dos ediciones de la *Antología* (ni en las subsecuentes reimpressiones), mas sí en *Libro de sueños*, con dos cuentos recopilados: “Infierno V” y “El soñado”. Según la noticia de su origen, ambos fueron tomados de la edición de 1962 de *Confabulario total*, esto es, el primer libro en que se mezclan, dispersan y reorganizan los textos de Arreola publicados en *Varia invención* (1949), *Cuentos* (1950), *Confabulario* (1952), *La hora de todos* (1954) y *Punta de plata* (1959). De ser cierta la procedencia de “Infierno V” y “El soñado”, se afianza la hipótesis de que Borges leyó y descubrió la obra de Arreola después de terminar (ca. 1965, o poco antes) la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, pues la exclusión del escritor mexicano no se explica en términos de discrepancias estéticas, temáticas ni genéricas. Antes bien, sabemos que, además de incluir a Arreola en *Libro de sueños*, Borges profesó en ocasiones posteriores su gusto y admiración por la obra del autor jalisciense, la cual no dudó en calificar de “fantástica”, como lo prueba el

volumen así intitulado por el argentino: *Cuentos fantásticos* de Juan José Arreola (1987), tomo 62 de la colección Biblioteca Personal Jorge Luis Borges.

Pero si Borges conoció tardíamente la obra de Arreola, éste leyó muy pronto al autor de *Ficciones*, incluso antes de su fama internacional.¹ La historia es medianamente conocida, y así la relató Arreola en 1985, en su entrevista con Marco Antonio Campos:

La experiencia Jorge Luis Borges ocurre, aunque con algún antecedente, en 1942 y 1943 en Guadalajara y en compañía de Arturo Rivas Sainz. Juntos descubrimos *Historia universal de la infamia*. Naturalmente había leído “Grandeza y menoscabo de Quevedo”, que apareció en *Revista de Occidente* en 1924, un año después de *Fervor de Buenos Aires*. Importa resaltar que en Guadalajara se formó un círculo o colegio de borgistas o borgesistas. El primer círculo de lectores de Borges, o mejor, de conocedores de Borges, no ocurrió en México: sucedió en Guadalajara. Junto a Arturo Rivas Sainz estaban Adalberto Navarro Sánchez, Antonio Alatorre y un hombre llamado Juan Rulfo. Lo esencial fue descubrir en los libros de Borges la sintaxis profunda del español. Incluso muchos años después, José Durand, Ernesto Mejía Sánchez y Tito Monterroso hicieron una combinación con el pequeño Borges y el pequeño burgués, y me bautizaron como el “pequeño burgués” y “borgés”. Y en ese círculo recibíamos los libros de Borges. Para ser exactos, leímos en primera edición *Historia universal de la infamia*, y también *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Conocí al mismo tiempo a Borges y a Rulfo, quien no escribía [...] Me sucedieron por ese entonces hechos grandes en mi vida (que fueron cinco o seis): el hecho Borges y el hecho Rulfo, y poco más tarde, el hecho Antonio Alatorre.

Era un regocijo disfrutar en una provincia alrededor de una obra el conocimiento renovado de la lengua castellana en sus auténticas estructuras, desprovista de la hojarasca que empezó en el siglo XVII y se prolongó

¹ Para un ensayo sobre los nexos y similitudes entre las obras de Borges y Arreola, véase Olea Franco 1999: 245-272.

hasta el XIX. La verdadera poda la ha hecho Borges, pero no la hubiera podido realizar sin que Alfonso Reyes le pusiera en las manos las tijeras (Campos 2002: 165-166).²

El descubrimiento de la obra de Borges puso en manos de Arreola un *ars combinatoria* esencial, cuyas posibilidades expresivas debían fundarse únicamente en las relaciones precisas de las palabras, escogidas y sopesadas con meticulosidad. La “sintaxis profunda” de la que habla Arreola se refiere a las “auténticas estructuras” del español con las que aprendió a sortear la exageración “barroca” propia de la mocedad de un escritor, así como a refrenar el ímpetu ornamental en aras de conseguir una “economía expresiva”. Así lo expresa en otra ocasión:

Me he despojado de las galas dudosas, y en este sentido Borges fue para mí una ayuda prodigiosa. Advierto que despojarme de esas galas no fue sencillo ya que, como dije antes, fui declamador infantil consagrado a recitar poemas como “El brindis del bohemio” y “El violín de Yanko”. Yo fui un hombre fatalmente barroco, y en algunos sentidos lo sigo siendo: por eso le dije en cierta ocasión a Agustín Yáñez: “Yo también sacrifico en altares barrocos”. Pero he comprendido y llegado a economías expresivas que considero estimables. Por ejemplo: “El sapo tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón”. En *Prosodia* hay ejemplos de ese lenguaje al que aspiro y al que me he acercado alguna vez, el lenguaje absoluto, el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso, porque es fértil, porque es puro tronco y lleva en sí el designio de las ramas. Este lenguaje es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas (*apud* Paso 2015: 237).³

² No sobra precisar algunas fechas de la cronología referida: Arreola se afincó en Guadalajara en noviembre de 1942, y en enero de 1943 empezó a asistir a las veladas de las hermanas Díaz de León. En 1944 conoció a Antonio Alatorre, y en 1945 a Juan Rulfo, antes de su viaje a París. Son éstos, pues, los años del “círculo de conocedores de Borges”. Véase Cue 2018: 80-82.

³ La cita de “El sapo” acaso fue hecha de memoria, pues la frase dice “El *salto* tiene algo de latido...”.

La búsqueda de esa sintaxis redescubierta por Borges definió tempranamente el estilo de Arreola, por lo que se puede decir que *Prosodia* es una sección heredera de la indagación borgeana de las estructuras esenciales de la lengua española.

En este trabajo, estudiaré un cuento de *Varia invención* que al cabo del tiempo pasó a *Prosodia*: “El soñado”, texto de una deliberada economía expresiva y de un lenguaje destinado a destacar la intriga y reforzar su paradoja. Borges fue de los primeros lectores en notar la propuesta narrativa de “El soñado”, su prodigio verbal, su genialidad inaudita; la inclusión en *Libro de sueños* es prueba de ello. Quedo en deuda con el otro cuento ahí incluido, “Infierno V”, cuyo análisis dará más pruebas documentales de los estrechos vínculos entre Borges y Arreola.

A continuación ofrezco, primero, una revisión de la historia textual de “El soñado”, con el propósito de reconocer su temprana adscripción a la primera etapa compositiva de Arreola, y por lo tanto sus estrechos vínculos con otros textos de la época. Después, discuto algunas consideraciones hechas por la crítica, con el objeto de centrar el análisis en tres aspectos principales: la trama, los tópicos y el estilo. Espero que las siguientes páginas ayuden a demostrar la originalidad narrativa de Arreola y la astucia poética de su invención.⁴

ORIGEN Y DESTINO DE UN CUENTO

Pese a la poca atención que ha merecido, “El soñado” es una pequeña pieza maestra que ayuda a definir el nacimiento del estilo y la poética de Arreola, pues fue escrito en los años de composición de sus primeros grandes cuentos, aunque con el tiempo se alejó de ellos. Pienso, por ejemplo, en “El faro”, “La migala” o “Monólogo

⁴ Todas las referencias de “El soñado” proceden de Arreola 1962: pp. 62-63. Debido a la brevedad del texto, no indico el número de página. El resto de las citas de los otros cuentos proceden de la edición conjunta Arreola, *Confabulario y Varia invención* (19[4]1-1955), 1955.

del insumiso”, procedentes de *Varia invención* (1949) que acabaron en *Confabulario* (1962, 1966, 1971a, 1985, 1995). Todavía en las dos ediciones más difundidas de su obra, *Confabulario total* (1962) y *Confabulario* (1966), “El soñado” formaba parte del libro homónimo allí compilado: aparece como su sexto cuento, precedido por “La migala” y seguido de “Una reputación”. Pero quedó finalmente anclado en *Prosodia*, sección que se convirtió en la tercera parte de *Bestiario* (1972; *Obras*, 1995). Detengámonos en la historia textual de este cuento arreolino.

Hasta donde tengo noticia, “El soñado” no fue publicado de forma independiente. Apareció por primera vez en *Varia invención* (1949), como el penúltimo texto; después, en la edición conjunta *Confabulario y Varia invención* (1955), en el mismo lugar; posteriormente, abandonó *Varia invención* para incorporarse a *Confabulario*, como lo prueban los libros ya referidos, *Confabulario total* (1962) y *Confabulario* (1966), en cuyos índices se da el año 1949 como fecha de su composición. A partir del proyecto de las *Obras de Juan José Arreola* (Joaquín Mortiz), “El soñado” dejó *Confabulario* y se incorporó a *Prosodia*, donde quedó inscrito junto con dos textos de idéntico destino: “El asesino” e “Interview”. En las siguientes reimpressiones de *Bestiario*, siempre aparecen agrupados estos tres como parte de *Prosodia*,⁵ tal vez para recordar su origen común; y así figuran en las *Obras* (1995) editadas por Yurkievich. Resta añadir que

⁵ La sección *Prosodia* tuvo una intrincada historia textual: en el primer *Confabulario* (1952), “Prosodia” es el título común de once textos breves; en la edición conjunta *Confabulario y Varia invención* (1955) aceptó ocho más; en *Confabulario total* (1962) se hizo sección, la primera del libro, incorporando por primera vez “Infierno V” y agrupando un total de veintinueve textos; en *Confabulario* de la Colección Popular (1966), cedió su lugar a *Cantos de mal dolor*, quedando como segunda sección con los mismos textos; y a partir del proyecto editorial de Joaquín Mortiz, *Obras de Juan José Arreola*, abandonó *Confabulario* para convertirse en la tercera parte de *Bestiario* (1972), no sin ceder textos a otros libros y recibir pocos más, como “El soñado”; en total, son veinticinco textos, los mismos que figuran en la edición de Yurkievich (1995). La historia detallada de esta sección puede leerse en los textos de Sara Poot Herrera (1992b: 36-37 y 2006: 252).

“El soñado” no fue incluido en *Mi Confabulario* (1979), pero sí en la edición especial de *Confabulario* (1985), prologada por Borges,⁶ ilustrada por José Luis Cuevas, y con epílogo de Eduardo Lizalde. Allí figura como el décimo cuarto texto (en un volumen que carece de secciones), precedido por “La caverna” y seguido de “Metamorfosis”. Frente al cuento se intercaló un autorretrato de Cuevas, que invita a relacionar los trazos primitivos de su figura humana con la entidad soñada por Arreola. Pero como la narración supera los trazos del pintor, es un paratexto prescindible.

Habría que añadir la inserción de “El soñado” en la “Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted” (*Palindroma*, 1971b),⁷ advertida por Poot Herrera.⁸ La adaptación del cuento en la farsa tiene una función específica, como también la tienen los otros cuentos allí representados (“Una de dos”, “El último deseo”, “Tú y yo” y “Pueblerina”) o aludidos (“Armisticio” y “Cláusulas”),⁹ pero para efectos de esta investigación, me interesa por dos razones: por su valor de testimonio, evidencia de la cadena de transmisión textual, como en seguida veremos, y porque ofrece claves interpretativas del cuento a partir de las didascalias.

A reserva de que aparezcan otros testimonios, las versiones de “El soñado” tienen una sola variante significativa: desde la edición de Joaquín Mortiz (*Bestiario*, 1972), en la última oración hay un cambio de “la alcoba” a “su alcoba”, lección que se repite en *Confabulario* (1985) y en *Obras* (1995). Se trata de un mínimo detalle que afianza,

⁶ Se trata en verdad del prólogo al volumen de los *Cuentos fantásticos* de Arreola, de la Biblioteca Personal Jorge Luis Borges. Si también apareció en esta edición conmemorativa fue porque ya estaba listo, y algún astuto —¿Arreola?— consiguió los derechos de reproducción. Empero, no hay duda de que Borges no lo escribió para la edición del FCE.

⁷ Este título hace referencia a su edición de 1971; posteriormente, se le añadieron las comas y se perdió la mayúscula de la segunda frase, título que se lee así: “Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted” (cf. Arreola 1995: 209, 713).

⁸ Sara Poot Herrera fue la primera en observar la inserción de “El soñado” en la pieza “Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted” (1992b: 43).

⁹ Véase Guerrero 2002: 42-58, en especial 54-57.

no obstante, la posesión del sustantivo mediante la sustitución del artículo definido “la” por el posesivo “su”, en este caso, posesivo plural (“los esposos”). Así se refuerza el sentido de pertenencia del espacio sagrado del matrimonio, *su alcoba*, metáfora del Edén del que han sido expulsados en la imaginación del soñado. Curiosamente, la última lección no pasó a ninguna de las versiones de la “Tercera llamada...”, que conservaron “la alcoba”, seguramente porque el cambio se produjo después (las fechas concuerdan: *Palindroma* data de 1971, *Bestiario* de 1972). No sobra agregar que la antología de Borges (*Libro de sueños*, 1972), dado que su fuente arreolina fue *Confabulario total* (1962), sigue la lección antigua de “la alcoba”; pero añade en el tercer párrafo una errata atribuible al copista: “La noche es mi *propio* imperio”. En el resto de los testimonios se lee “La noche es mi *mejor* imperio”.

Respecto de la recepción crítica, Sara Poot Herrera, Fabio Jurado Valencia y Felipe Vázquez han dedicado comentarios breves, si no mínimos, a este cuento. La primera escribió sobre él en *Un giro en espiral*, a propósito de su inclusión en la farsa “Tercera llamada...” y como ejemplo de las constantes mudanzas y permutas, de un libro a otro, de los textos de Arreola.¹⁰ También lo hizo en su artículo “Nonatos literarios. Búsqueda del origen y gestación de la conciencia” (Poot Herrera 1992a: 907-914), en el cual propone al personaje arreolino —junto a otros de Rulfo y Roa Bastos—, como

¹⁰ Transcribo el párrafo para el lector interesado: “El soñado», que fue publicado originalmente en *Varia invención* de 1949, pasó a *Confabulario* de 1962 y se instaló finalmente en *Prosodia*, de repente aparece recitado, casi en su totalidad, por el Ángel de la farsa «Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted». No obstante, el efecto es diferente. En «Tercera llamada...», al ser representado con modalidades teatrales en una farsa de circo, adquiere un tono cómico, de ninguna manera registrado en el original, que al ser dicho por un nonato tiene una carga trágica. En este caso, un mismo texto asumido por un sujeto diferente, en una situación diferente también, parece no ser el mismo. El autor utiliza un mismo texto con propósitos y en contextos distintos y desacraliza así su propia creación” (Poot Herrera 1992b: 43).

antecedente de Cristóbal Nonato, protagonista de la novela homónima de Carlos Fuentes.

El segundo crítico lo hizo a propósito de una reflexión sobre el conflicto de Narciso en algunos personajes masculinos de Arreola, en su artículo “Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola” (Jurado 2001: 21-44). Allí, Jurado Valencia reconoce el complejo de Edipo como motivo de la acción, y demuestra dos paralelismos tópicos entre “Gravitación” y “El soñado” (la metáfora *abismo-mujer*), y entre éste y “Apuntes de un rencoroso” (el narrador narcisista). Sin embargo, su análisis obvia las riquezas narrativas y estilísticas de “El soñado”.

Por último, el tercer crítico (también poeta y escritor, de cepa muy arreolina, por cierto)¹¹ hizo un comentario sobre este cuento en su resumen formal de los dieciocho textos de la *editio princeps* de *Varia invención*, en su conocido artículo “Arreola y el género varia invención”. Cuando toca el turno del décimo séptimo texto, Vázquez apunta lo siguiente:

“El soñado” es sin duda el primer poema en prosa de Arreola, o mejor: un cuento que también es un poema en prosa. Y a pesar de que el yo narrativo es un nonato, podemos decir que se clasifica dentro de lo que hemos llamado biografía imaginaria. Y debido a la visión sarcástica de lo humano que tiene el nonato, hay quizá un guiño hipertextual respecto del *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne (Vázquez 2010: 30).

Este juicio ofrece tres consideraciones oportunas para el análisis de “El soñado”: el problema genérico, aquí considerado como cuento y poema en prosa; la naturaleza imaginaria del narrador, un “hijo nonato”; y su clasificación dentro del corpus arreolino de biografías imaginarias, microgénero adoptado por Arreola de sus lecturas de

¹¹ No me extraña que Felipe Vázquez haya reparado en la originalidad del cuento, pues él también ha dado vida a narradores cuyos destinos penden del hilo vital de otros personajes, quienes, a su vez, cobran vida sólo por la narración de un protagonista soñado o, para el caso de Vázquez, imaginado.

Marcel Schwob, y aun de Borges (por ejemplo, de las biografías sintéticas que éste publicó entre 1936 y 1939 en la revista *El Hogar*).

TRES CONSIDERACIONES PRELIMINARES

El problema genérico. No tengo duda de que “El soñado” se adscribe primordialmente al género del cuento, por lo menos en su estructura tradicional tripartita: exordio, nudo y clímax. Como la mayoría de los cuentos arreolinos, el final es abierto, hecho que refuerza su ambigüedad y produce incluso cierta angustia textual. La brevedad de “El soñado” lo dota de una concisión cuidada y precisa: no acepta más de tres personajes (el narrador y los esposos) y no da cabida a digresiones o elementos que ensanchen el monólogo. El orden de las palabras, las cláusulas y la exposición de los hechos contribuye a la precisión narrativa pretendida por Arreola.

Unas palabras de éste dirigidas a Federico Campbell parecen resumir la composición de “El soñado”: “Lo único que he logrado una decena de veces en la vida es hacer un cuento-cuento porque es pequeño, y casi inconscientemente doy con una técnica automática que reclama el material o el ritmo de la primera frase” (Arreola *apud* Campbell 2004: 126). El *incipit* de “El soñado” (“Carezco de realidad, temo no interesar a nadie”) comparte su proposición intrigante con otros principios que Arreola escribió por esa misma época, los cuales confirman el uso voluntario de la primera frase como anticipación del argumento, anzuelo para el lector; por ejemplo: “Lo que hace Genaro es horrible. Se sirve de armas imprevistas. Nuestra situación se vuelve asquerosa” (“El faro”); “Poseí a la huérfana la noche misma en que velábamos a su padre” (“Monólogo del insumiso”); “Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma” (“Gravitación”); “Nada más que horror, espacio puro y vacío” (“La caverna”); “Ella se hundió primero” (“Luna de miel”). De manera análoga, se podría hablar del recurso de cierre estructural mediante una maldición o una profecía, puestos en tiempo futuro, el cual produce un final abierto. El último párrafo de “El soñado” (“Pero un día, cuando den por azar con

mi forma definitiva, escaparé...”) cumple la misma función que las palabras finales de “El faro”: “Tú vendrás con nosotros, a dondequiera que vayamos”; y también de “El asesino”: “Esta noche pasearé solo [...] veré iluminarse mi vida sombría”. Este recurso no sólo abunda en las parábolas bíblicas, llenas de maldiciones y profecías, sino también se encuentra en el cierre irónico y magistral de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso...” (Borges 1986: 443), final de cuento que no debió pasar inadvertido a los ávidos ojos de Arreola.

Con Borges, podríamos añadir que “El soñado” también forma parte del género del sueño, “el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios” [Borges 1976: 7] (en otro lugar repite la idea: “los sueños son una obra estética, quizá la expresión estética más antigua” [Borges 1990: 53]). Pero esto sólo nos interesa por el sentido alegórico de los tópicos oníricos: sueños que son imágenes del mundo de los vivos o del mundo de los muertos. O bien, por esa observación hecha por Joseph Addison respecto de la teatralidad de los sueños, citada por Borges: “Tendríamos en los sueños, pues, la más antigua de las actividades estéticas; muy curiosa porque es de orden dramático”, y agrega Borges: “Addison observa que en el sueño somos el teatro, el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos” (Borges 1990: 47). Sobre este rasgo dramático se enarbola la paradoja esencial de “El soñado”, así como su originalidad en el tratamiento del tema (pero ya llegaremos a ello).

Habría que considerar, además, la propuesta de Felipe Vázquez y leer el cuento como un poema en prosa. Las calas que ofrezco páginas más adelante tienen ese objetivo: reparar en los tropos y figuras que componen “El soñado”. Acaso ayuden a esclarecer su funcionamiento estas palabras de Arreola: “El buen cuento provoca, incita y cumple la promesa. Debe ser un objeto orbicular como el buen soneto. Tiene la obligación de ser redondo, o no es cuento. Y dentro de eso se valen todos los artificios” (*apud* Campos 2002: 170). Quien conoce la afición sonetista de Arreola puede reconocer la respiración sintáctica de un soneto en no pocos cuentos de *Prosodia*, sobre todo

en aquellos que se componen de pocos y breves párrafos, como si de cuartetos y tercetos se tratara.

La naturaleza ficticia del narrador. Aunque el narrador se revela como un ser informe e imaginario, no carece de forma ni de manifestación física: su monólogo, es decir, su concreción lingüística, es la forma material del narrador y su relato. En el pacto de lectura, parece pertinente aceptar su naturaleza vaga y precaria, pero no hay que ser un erudito para notar la paradoja de su atributo principal: ninguna expresión lingüística carece de forma; mientras tenga lectores, esa forma no perderá su vivacidad. Así, el soñado se presenta no sólo como una ficción, extensión mental de los pensamientos y sueños de sus creadores, sino también —y junto con él, el cuento íntegro— como un desdoblamiento de la consciencia del autor, esto es, de Juan José Arreola.

A propósito del sentido profundo de la creación, Vázquez ha propuesto que la obra arreolina está cifrada por “la conciencia desgarrada” del autor, sentido que abona a la belleza poética de sus textos: “Incluso en sus ficciones más lúdicas, adivinamos una conciencia que, si no se sabe escindida de sí misma, se presiente en vilo sobre su propio desamparo” (Vázquez 2003: 37-38). Este atributo de la creación arreolina amplía el abanico de posibilidades interpretativas, pues sirve para enmarcar el sentido literal de un texto y otorgarle uno figurado (metaliterario o divino, según sea el caso), gracias a la puesta en abismo del proceso creativo. Así en “El soñado”, cuyo protagonista es una escisión de los esposos: ellos crean un sueño compartido que adquiere autonomía y voluntad pese a tratarse de una mera ficción. A su vez, el cuento resulta una representación —no exenta de ironía— del proceso de la creación poética, por lo que también es un desprendimiento de los profundos temores y deseos no ya de los esposos sino de su verdadero creador: Juan José Arreola. Por último, también cabe la lectura metafísica de la divinidad creadora, lectura que equipara la tragedia de la ficción con la tragedia del hombre, en tanto criatura divina: aquí Dios ocupa el lugar del creador y Arreola el de la criatura. Los paralelismos son evidentes:

a) Dios creó al hombre a su imagen y semejanza; b) éste creó una ficción a partir de su consciencia desgarrada; c) esa ficción creó un sueño compartido, cuya irrealdad y precariedad contienen, a pesar de la paradoja metafísica, parte sustancial de los temores y deseos de los esposos. La metalepsis podría prolongarse *ad infinitum*, como ocurre en “Las ruinas circulares” de Borges. No sobra advertir que el sentido lúdico del texto, parte esencial de la poética arreolina, según Vázquez, sólo puede aprehenderse si se sortea la lectura literal, eminentemente trágica.

La biografía imaginaria. Tal vez Felipe Vázquez, el autor de *Vitrina del anticuario*, sea el único en considerar “El soñado” como una biografía imaginaria. Sin embargo, ni en el conocido libro de Schwob ni en *Historia universal de la infamia* de Borges hay vidas de seres inmateriales, entidades oníricas o fantasmas envilecidos. Y si bien el cuento de Arreola comparte con esas biografías la índole “imaginaria” de los personajes, creo que la imaginación es una condición *sine qua non* de la ficción, y no un carácter único de esta tradición literaria.

En mi opinión, “El soñado” no puede adscribirse al subgénero de la biografía imaginaria por dos o tres razones de peso: el punto de vista del narrador, la falta de una identidad puntual y la ausencia de un sentido aleccionador. La forma literaria adoptada por Schwob procede de la tradición hagiográfica medieval, cuyos rasgos genéricos incluyen el nombre del santo, casi siempre cargado de significado, la participación de una figura autoral extradiegética y una ejemplaridad moral digna de imitación (Borges sustituyó esa ejemplaridad por la noción de lo ignominioso). Pero el cuento de Arreola no comparte esos rasgos: la narración está puesta en boca del biografiado, quien resulta el protagonista de la trama; el héroe arreolino carece de nombre y, por lo mismo, de realidad (de hecho, llamarlo “héroe” resulta excesivo, por eso se autodefine como “guiñapo”); y el sentido global de la historia no ofrece una lectura moral, ni siquiera por tocar los temas del incesto, el adulterio o el parricidio, que se muestran más

bien como horrores de la pesadilla, cifra del mal y visión angustiosa de la existencia humana.

*

Los avatares textuales de “El soñado” lo apartaron de su conjunto original, pero hay que reconocer que se trata de un texto de gran calidad formal, de mejor factura que “Interview”, por citar otro texto con idéntico destino. Si nos detenemos en sus tratamientos de la materia y la forma, podremos empezar a tender lazos con otros textos que comparten ya sus temas, ya sus tropos, para esclarecer algunos puntos del desarrollo compositivo de Juan José Arreola y de los orígenes de su poética. Pero también si examinamos con cuidado su concreción lingüística, podemos descubrir una invitación a ir más allá de la referencialidad lineal para advertir su índole metaliteraria y paradójica: la belleza que se contempla a sí misma, horrorizada por descubrir su soledad infinita.

LA TRAMA

En “El soñado”, la historia es narrada por el protagonista, quien describe en un breve monólogo su condición de personaje soñado por un matrimonio. La narración empieza *in medias res* con la presentación del soñado, cuya existencia es ambigua y paradójica desde el *incipit*; de hecho, el narrador no tiene nombre, y sólo se puede nombrar como *el soñado* por el gesto paratextual del título, pues este epíteto no se consigna en el texto. No obstante su indefinición, él tiene una consciencia clara de su naturaleza onírica, de su existencia degradada o hueca. Los lectores no sabemos cómo obtuvo esa consciencia, pero se puede suponer un acontecimiento anterior al monólogo, por ejemplo, la primera vez que el hombre y la mujer soñaron con él. Pero la disquisición del soñado revela muy pronto la relación de dependencia que guarda con ellos, en cuyo inconsciente (entre sus sueños y fantasías, entre sus satisfacciones e insatisfacciones, entre sus amores y odios) él vive y muere sin volición alguna. Por eso, la preocupación que el narrador tiene respecto de sus creadores deriva

de los conflictos maritales, acaso provocados —como lo sugiere el narrador— por él mismo. No le interesa la vida de los integrantes de la pareja; sólo sus pensamientos, oscilantes entre temores y deseos, pues en ellos habita, con su existencia paradójica: “Trabajan largamente mi vida entre sus pensamientos, manos torpes que se empeñan en modelarme, haciéndome y deshaciéndome, siempre insatisfechos”.

El soñado se muestra en dos ocasiones como un deseo sexual de la esposa, una fuerza irreprimible que la domina pese a sus esfuerzos y a los del esposo, quien busca en vano apartarlo o destruirlo. También adopta la forma de un hijo posible, que condena el amor de los esposos porque no son capaces de gestarlo, de otorgarle una existencia física. Cuando la pareja se ocupa de sí, sin dar cabida a sus pensamientos, el soñado se disuelve en el olvido y muere temporalmente hasta que el hombre y la mujer vuelven a imaginarlo o soñarlo. Cuando ése es el caso, ellos intentan darle forma, darle vida, pero nunca quedan satisfechos. Por esa imposibilidad de ser creado, el soñado imagina su destino y enarbola una profecía que es también una maldición y su más profundo deseo: cobrar realidad para frustrar el matrimonio y liberarse del yugo de sus amos. Su libertad, sin embargo, supone la condena eterna del hombre y la mujer, porque al crearlo habrán repetido el pecado original de Adán y Eva: querer imitar a Dios en su acto de creación. En cualquier caso, este vaticinio no pasa de ser el vano sueño de un personaje soñado, pues el cuento termina sin rectificar el nacimiento del protagonista, hecho decisivo para proponer un final abierto y para dejar irresoluto el sentimiento de angustia de ambos bandos.

No conozco un texto con una trama semejante. Intentaré, empero, construir una genealogía posible, anterior a la composición de “El soñado”, a partir de mis intuiciones de lector. Se parece a “Las ruinas circulares” por su estructura paradójica, afianzada en las posibilidades infinitas de la puesta en abismo del tópico antiguo *vita somnium*, pero difiere por el triángulo amoroso y la voz narrativa en primera persona, ausentes en el texto de Borges. Comparte el tema de “Obra maestra” de Ramón López Velarde, el hijo no nacido, pero

lo complica al cederle la narración al nonato (recurso que amplifica el obviado parricidio del texto de López Velarde), y también al añadir al personaje femenino, que trae consigo las ideas de incesto y adulterio, no tratadas por el jerezano. También de *El minuterero*, Arreola abreva del estilo y el tema de la última prosa, “Eva”, en la que no sólo aparece la “espada flamígera”, sino en la que se cuestiona el sentido enérgico y perseverante de Caín, el “verdugo de Abel”, para decirlo con López Velarde. Se aproxima a los narradores fantásticos de *La noche* (1943) de Francisco Tario, por la exploración del relato en primera persona de un ser inanimado, casi siempre un objeto producido por el hombre, pero se aparta de los personajes de Tario por medio de su abstracción espacial: el de Arreola carece de realidad física, pues sólo se manifiesta en el espacio mental del matrimonio. Participa del arquetipo bíblico de Adán y Eva, pero lo reinterpreta al darle consciencia a un ser informe, mezcla de Caín nonato, la serpiente de la tentación y el ángel que los expulsa del paraíso; este ser indeterminado les cede el estatuto de “creadores” a los trasuntos de la pareja original, únicos “dioses” del relato arreolino (incluso al esposo se le relaciona con Jesús, pues el narrador describe su martirio con una metáfora cristiana: “crucificado en su pesadilla”). Y también abreva del esquema básico de la paradoja del sueño de Chuang Tzu, difundido por Borges en la *Antología de la literatura fantástica* y en su *Libro de sueños* (en este último precisamente después de “El soñado” de Arreola, invitando a una lectura comparada), pero se aparta de él por la presencia de un tercer personaje, regla de la tragedia griega, por la introducción del matrimonio cristiano, tópico predilecto de Arreola, y por la capacidad narrativa del soñado, quien tiene consciencia plena de su “inexistencia”, atributos ajenos a Chuang Tzu y la mariposa. Estoy seguro de que “El soñado” se asemeja o remite a otros textos; por ahora basta con la genealogía asentada hasta aquí.

Respecto de la propia obra arreolina, cabe destacar la significativa relación que guarda “El soñado” con el fragmento “Septiembre 21” del cuento en forma de diario “Hizo el bien mientras vivió”, cuya fecha coincide con el cumpleaños de Arreola. Allí, el autor del diario registra su “ilusión de tener un hijo”, como si Arreola reflexionara

sobre su propio nacimiento: el momento en que su padre aceptó “un gran vacío” en su corazón y en que se imaginó como padre por vez primera. El tema del hijo posible, y puntualmente del hijo nonato, se encuentra desde el primer cuento de Arreola. Y gracias al guiño paratextual de la fecha, podemos también reconocer que el origen de “El soñado” se remite fundamentalmente a las reflexiones de Arreola acerca de su propia existencia. Asimismo, una variación muy bien lograda de este cuento es “El faro”, en el que Arreola repite el triángulo amoroso, mas prescinde de la índole paradójica y extraordinaria del hijo nonato. Al revés de “El soñado”, en “El faro” sólo conocemos el punto de vista de los amantes, y no el de Genaro, el esposo fiel encargado de perturbar la relación idílica de los amantes. Y si bien su pacto de lectura apela a un realismo convencional, comparte con “El soñado” la narración en primera persona, el *incipit* intrigante, el aislamiento del *locus*, la brevedad (“El faro” consta de seis párrafos breves; “El soñado” de siete), el esquema de los tres personajes¹² y, en especial, el final abierto gracias al recurso de la proyección futura. Otro cuento que trata del mito de la pareja original, “Eva”, contiene una variación del nacimiento del hombre, que repite las palabras exactas del soñado acerca de su existencia: “Un ser mediocre comenzó a surgir en forma esporádica, llevando una *vida precaria y estéril* frente a la maternidad formidable” (“Eva”; las cursivas son mías), que evoca de inmediato las palabras del nonato: “De nuevo me pierdo en la sombra, gesticulando con ademanes cada vez más imprecisos, reducido a la nada, a *la esterilidad*”; y dos párrafos después: “Vivo *una vida precaria*,

¹² En “El faro” aparece un cuarto personaje: el mensajero que lleva la última noticia respecto del futuro del faro. Sin embargo, creo que este recurso narrativo está destinado a la ambientación del realismo, el cual contrasta deliberadamente con el sentido alegórico del cuento (el mundo al revés: los amantes viven como esposos, y el esposo vive en plena libertad). En el caso de “El soñado”, no hay lugar para un cuarto personaje por el simple hecho de que el narrador existe intermitentemente; su paradójico monólogo propicia la proliferación de sentidos, y no hay necesidad de recordar que habita un sueño compartido, es decir, una realidad inexistente, pues su alegoría busca la abstracción. En mi opinión, el efecto dramático es más profundo en “El soñado”.

dividida entre estos dos seres que se odian y se aman”. Evidentemente, ambos cuentos exponen un tema predilecto de Arreola; y a pesar de que “Eva” se diferencia por su narrador en tercera persona, quien narra en pasado convencional desde la omnisciencia, comparte con “El soñado” la visión cíclica de la historia: ambos cuentos proponen la repetición del “episodio milenario” del pecado original y la concepción del primer hijo. Por último, recordemos las relaciones establecidas por Jurado Valencia: la metáfora *abismo-mujer* que comparten “Gravitación” y “El soñado” (además del claro paralelismo entre la marginalidad de ambos personajes), y el narrador narcisista de éste y de “Apuntes de un rencoroso”, quien repite la intercalación de una promesa futura; por ejemplo, véase su tercer párrafo:

Cuando me despedí, les costaba trabajo disimular su prisa: temblaban en espera de la soledad henchida. Los dos me sacaron a empujones de su erróneo paraíso, como a un huésped incorrecto. Pero yo vuelvo siempre allí, arrastrándome. Y cuando adivine el primer gesto de hastío, el primer cansancio y la primer tristeza, me pondré en pie y echaré a reír. Sacudiré de mis hombros la carga insoportable de la felicidad ajena (1995: 444).

El fragmento recuerda al narrador de “El soñado”, quien también observa, o mejor, espía a una pareja aplazar “el acto decisivo” que dé finalmente significado a su existencia.

Todo lo anterior permite hacer una lectura psicológica sobre las relaciones del inconsciente humano, en especial, sobre el sentido arquetípico de la pareja original, interpretado a partir de los temores y deseos de Arreola sobre la maternidad, la insatisfacción sexual, el incesto y el parricidio.¹³ Pero también cabe una lectura metaliteraria,

¹³ Véanse por ejemplo estas palabras de Arreola, que ayudan a la lectura psicológica del cuento: “Yo soy un algo separado de un todo. Y como este todo del que fui separado desemboca en una mujer individual, hay algo que yo le reclamo a la mujer: ¿Por qué me arrojaste de tu paraíso? El ser original, en la separación —lo digo con todo lo que pueda haber de afecto, respeto o veneración— fue mi madre.

en la que el soñado es metáfora de la obra no creada, metalepsis que contiene una reflexión sobre las posibilidades e imposibilidades de la ficción: el personaje que cobra independencia de su creador (en este caso, de sus creadores), al mismo tiempo que se convierte en creador de otra realidad imposible. Por si fuera poco, la narración puesta en boca del soñado también permite participar de un sentido aún más paradójico de la trama porque, así como él depende íntegramente de sus creadores, éstos sólo adquieren existencia gracias al monólogo de un ser que, según confesión propia, carece de realidad.

La paradoja de “El soñado” goza de una complejidad inaudita en el tratamiento de la autonomía de la creación, reforzada por su forma proteica, su brevedad y sobre todo por su lenguaje poético. Sólo Cortázar alcanzó años después esos territorios inhóspitos explorados por Arreola, con el cuento “Continuidad de los parques”.

LOS TÓPICOS Y SUS METÁFORAS

Tres arquetipos se cruzan en este cuento: el sueño, el complejo de Edipo y la expulsión del Paraíso de la pareja original. El primero se comprueba por las equivalencias entre vida y sueño, y entre sueño y muerte, mejor conocidos como *vita somnium* y *somnium imago mortis*, tópicos de raigambre antigua; el segundo se hace evidente por los temas del adulterio, el incesto y el parricidio, predilectos de la tragedia y del psicoanálisis; y el tercero, por la simbología cristiana de la crucifixión y la espada flamígera, referentes del Nuevo y Antiguo Testamento, respectivamente. No sobra añadir que el léxico, escogido con sumo cuidado, ayuda a reforzar el entrelazamiento de los tópicos, que acaban por fundirse.

Ella me arrojó al mundo [...] No es misoginia lo mío; es el drama de la separación. No estoy repitiendo ni freudiana ni infantilmente esa idea de un elemental complejo de Edipo. «Tiene un Edipo mal desarrollado», comentan. La cosa no es tan simple, la cosa es platónica y viene desde el origen del pensamiento. Éramos un solo ser y estamos separados” (*apud* Campos 2002: 172).

La vida como sueño (*vita somnium*) es el tópico que da sustento a las metáforas vitales del narrador, sin importar si son de angustia o paradójicas: “Soy un guiñapo”, “Vivo entre temores y deseos”, “Yazgo en la sombra” (otro tópico, *pulvis et umbra*), “La noche es *mi mejor imperio*” (mito de Morfeo), “Vivo una vida precaria, dividida”, “*mi existencia* de nonato”, “Trabajan largamente *mi vida* entre sus pensamientos” (las cursivas son mías). Esa expresión de vida es una metáfora para darle forma a un ente que no vive ni está en el mundo, pero que tiene una fuerte voluntad de ser. Por su parte, el sueño como muerte (*somnium imago mortis*) refuerza el sentido trágico de la “vida” del narrador, ubicada en la nada, prisión perpetua de la vida que no fue. Afianza la indagación de un territorio inexplorado por cualquier ser consciente: la fuente que por desconocida sólo puede expresarse con metáforas de la muerte, el otro extremo del misterio. El sueño de los esposos, además, es una amenaza casi mortal para ellos, como lo sugiere la ira del vaticinio final.¹⁴

El adulterio se representa en el segundo y tercer párrafo por las acciones del esposo, quien enfrenta al narrador sin éxito, pues éste acaba por poseer inevitablemente a la esposa. El incesto se confirma al principio del tercer párrafo y en el cuarto, cuando el narrador confiesa ser el hijo no nacido de ambos. Y el parricidio se sugiere en el último párrafo, con la idea de *perseguir al hombre*, en mi opinión, una atenuación del crimen. Aunque se confunden entre sí, por la brevedad del texto y por la intención de otorgarle una indeterminación a un personaje del orden de los sueños, sus metáforas no sólo revelan el inconsciente de Arreola, sino que también dotan de carácter trágico el sentido general del cuento. Detengámonos en una muy significativa.

¹⁴ Así precisó Arreola en las didascalias de “Tercera llamada...”: “*Rencoroso y amenazante*: Pero un día, cuando den por azar con mi forma definitiva, podré soñarme a mí mismo, vibrante de realidad. *Maldición*: ¡Se apartarán el uno del otro! ¡Y yo abandonaré a la mujer y perseguiré al hombre! *Hermético y cruel, con sentencia definitiva*:...” (cf. Arreola 1971b: 84).

En la segunda ocasión que el narrador se muestra como deseo sexual de la mujer, Arreola invierte el tópico clásico del abrazo maternal en el Hades, como en *Odisea*, XI:

...cediendo a mi impulso,
quise al alma llegar de mi madre difunta. Tres veces
a su encuentro avancé, pues mi amor me llevaba a abrazarla,
y las tres, a manera de ensueño o de sombra, escapóse
de mis brazos (Homero 2008: vv. 205-208).

En el cuento de Arreola, en cambio, la mujer está viva, tiene existencia material. Quien se esfuma tras el abrazo es más bien el soñado: “Yo permanezco junto a ella, palpitante, y la ciño con mis brazos ausentes que poco a poco se disuelven en el sueño”. Esa disolución no sólo apoya la ambientación sombría de la nada, sino que también refuerza la relaboración edípica del abrazo homérico. ¿Habrá tenido presentes los versos de la *Odisea* al fraguar la metáfora de la disolución de los brazos en el sueño? ¿O habrá emergido como arquetipo del inconsciente de Arreola? En cualquier caso, se trata de un tropo muy bien logrado que funge como puente entre el mundo de los vivos y el de los muertos, a la vez que participa del sentido incestuoso reforzándolo con la memoria poética del *locus* homérico.

La expulsión del Paraíso, tercer arquetipo de “El soñado”, está sellada con la presencia del ángel que guarda la puerta del Edén blandiendo una espada en llamas (Génesis, 3: 24). Las correspondencias entre la pareja que sueña y la pareja original repercuten en el sentido del protagonista, quien resulta un Caín nonato, aunque la referencia al ángel que guarda la puerta del Paraíso complica la interpretación, pues se funde con el mito del ángel exterminador.¹⁵ En todo caso, Arreola cuestiona la ley del matrimonio al concebir no sólo la vida como un infierno, sino también el origen y el destino de la vida (el antes y el después del trayecto pasajero), lugares de padecimientos y

¹⁵ Otra reinterpretación de Arreola para la farsa: “Y guardaré la alcoba, blandiendo una espada flamígera... *Ademán de ángel exterminador*” (Arreola 1971b: 84).

angustias. A ello aludió Arreola en la entrevista con Federico Campbell: “y paraíso sigue siendo el enigma del punto de partida; y tal vez el punto de llegada si las dos cosas no están vedadas. // Antes de nacer es imposible. Estamos en la nada” (*apud* Campbell 2004: 311). En “El soñado” se ofrece una solución a ese enigma: el origen y el destino están signados por las sombras, las tinieblas y la esterilidad. ¿No son éstas imágenes del sueño y de la muerte? Pero también se completa con la insatisfacción, el gozo forzado y el rencor puro que los vivos padecen en su trágico destino, metáforas crueles del infierno carnal y espiritual del matrimonio original que nunca volverá al Paraíso.

TRES CALAS EN EL ESTILO DE “EL SOÑADO”

El cuento se compone de siete párrafos breves, oscilantes entre uno y siete enunciados. El tiempo verbal es el presente, salvo el último párrafo, que por tratarse de un vaticinio está en futuro. El sujeto coincide con la voz narrativa, cuyo monólogo resulta una disquisición sobre sí, en especial, sobre su existencia evanescente y su ingrato destino. El espacio dominante es la consciencia del protagonista, ubicada en una realidad abstracta y sombría, apartada del mundo de los vivos, aunque colindante con esa zona limítrofe e indeterminada entre la vida y los sueños. La narración conjuga y entrelaza dos relatos: la vida del soñado y la vida de quienes lo sueñan; las acciones de uno repercuten en los otros, y viceversa, hecho que sugiere un vínculo de subordinación recíproca.

El tropo estructural de la narración es la paradoja, que participa, como se sabe, de un sistema de relaciones binarias, en apariencia contradictorias e irresolubles: “Carezco de realidad”, “la ciño con mis brazos ausentes”. La oposición entre creación y creadores se afianza mediante la coordinación de frases, rasgo estilístico que atenúa las contradicciones absurdas: “Vivo entre temores y deseos; temores y deseos que me dan vida y que me matan”. Conforme avanza el monólogo, las metonimias del principio, alusivas a una entidad plural

abstracta (“nadie”, “ellos”) ceden a la presencia nominal del “esposo” y la “mujer”, en el tercer párrafo, quienes también participan de su propia paradoja: “dos seres que se odian y se aman”. De nuevo, la coordinación de frases expresa la paradoja: “Destruyo la tranquilidad de la pareja o la enciendo con más cálido amor”. Cuando no hay coordinación, se produce un oxímoron: “maltratan con su amor”. En el párrafo final, como se trata del sueño o profecía del soñado, la coordinación es lógica, y no paradójica (“escaparé y podré soñarme”), mientras el polisíndeton le da vehemencia a las amenazas y maldiciones del soñado: “Se apartarán el uno del otro. Y yo abandonaré y perseguiré al hombre. Y guardaré la puerta de la alcoba...”.

Los paralelismos del cuento casi siempre son sintácticos: un enunciado principal seguido de una aposición o una repetición con variante que recuerdan, a veces, la anadiplosis de la poesía: “Vivo entre temores y deseos; temores y deseos que...”, “Yazgo en la sombra, en largos e incomprensibles olvidos”, “De pronto me obligan a salir a la luz, una luz ciega que...”, “reducido a la nada, a la esterilidad”, “se esfuerza en aniquilarme, en suplirme”. Este recurso propicia un sistema de equivalencias semánticas que acentúa la naturaleza proteica del soñado, quien aparenta ser, como su mundo, una cosa y otra a la vez (*e. g.* el nonato y el amante).

Un examen de lo que a mi juicio es la metáfora central del cuento me remite a la entrevista de Emmanuel Carballo, pues de modo casi sintomático Arreola repitió frente a la grabadora, muchos años después, su idea sobre la génesis y composición poéticas. Vuelvo a copiar las palabras de “El soñado”: “Trabajan largamente mi vida entre sus pensamientos, manos torpes que se empeñan en modelarme, haciéndome y deshaciéndome, siempre insatisfechos”. Y en la entrevista leemos: “El pensamiento opera como dedos y manos sobre la materia impalpable del lenguaje, ejerce presión, ordena las palabras” (*apud* Carballo 2005: 553). La metáfora combina el ámbito abstracto del pensamiento con el ámbito material del lenguaje, presentado como un barro modelable, el *humus* original.

El soñado es también, pues, una metáfora de la creación poética. Arreola intuyó tempranamente la renovación del tópico del poeta

como pequeño dios, inventando un espectro que es cifra de la creación, hecha con los sentimientos más remotos e incógnitos del artista, o mejor aún, de esa “obra imposible” que tenía obsesionado a Arreola:

Para mí el poema, como la escultura y la pintura son imposibilidades absolutas. El gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos. Atribuyo este afán a una nostalgia de creación que queda en el hombre por el hecho mismo de haber sido creado. Ése es mi único y más profundo contacto con la idea de Dios, con la idea del Dios creador (*apud* Carballo 2005: 554).

La criatura primitiva de “El soñado” da cuenta de las aproximaciones que los esposos hacen con su materia, por lo que se convierte en la metáfora de los intentos del escritor por acercarse al poema imposible, al lenguaje absoluto, a la Creación original. La “forma definitiva” del último párrafo alude a la posibilidad de darle vida a la criatura, que en términos de la creación poética significa “untar el espíritu en la materia” o “detener el espíritu en cualquier forma material” (Arreola *apud* Carballo 2005: 557). En otras palabras, componer un poema es dar con la forma que sepa albergar la intuición y el sentimiento profundo que le dio origen, sin importar que el hallazgo de esa forma sólo pueda producirse de un modo azaroso.

FINAL

En el prólogo a *Confabulario* (1985) y a *Cuentos fantásticos* (1987), Borges se obliga a “descifrar a Juan José Arreola en una palabra”, y escoge la palabra “libertad”. De inmediato, precisa la idea: “Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia” (*apud* Arreola 1985: 7). Esa libertad, si se me permite el atrevimiento, es la misma que añoraba el personaje imposible de “El soñado”, y que acaso nunca consiguió. O tal vez a partir de esta humilde

investigación el misterioso personaje vuelva a sentir, aunque sea por un instante, esa libertad soñada.

Arreola supo escribir una pesadilla para los vivos —ridículos mortales— y un sueño para los increados —habitantes de la nada—, acaso inspirado en la obsesión moderna de dar con la forma de lo inefable. He querido mostrar los elementos que hacen de “El soñado” una pequeña pieza maestra. Creo que el análisis de la trama, los tópicos, las metáforas y los tropos permite precisar los mecanismos compositivos de la creación arreolina y también empezar a descubrir los lazos que guarda con otros textos. El matrimonio, la pareja original, el incesto, el adulterio, el parricidio y, sobre todo, el misterio de la creación, son algunas de las más profundas obsesiones de Juan José Arreola. En “El soñado” todas ellas convergen, junto con una densa genealogía de precursores y arquetipos que aún nos falta descubrir. En este cuento se concentran elementos y argumentos que pueden ayudar a comprender de mejor forma la poética y el estilo arreolinos.

No tengo argumentos para defender cuál es el sitio donde mejor se acomoda “El soñado” en el conjunto proteico de la obra de Juan José Arreola. Incluso, sospecho que debe permanecer en la sección de *Prosodia*. Pero debo confesar el gusto que siento cuando vuelvo a mi primer libro de Arreola, de la Colección Popular. Allí descubrí a un misterioso personaje atrapado en el libro, en su entramado textual. Espero que hoy no lo haya liberado, pues sería una pérdida aterradora. En todo caso, a nosotros, lectores, nos queda la imaginación y la inteligencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Arreola, Juan José 1949. *Varia invención*. Fondo de Cultura Económica (*Tezontle*), México.
- Arreola, Juan José 1950. *Cuentos*. Los Presentes, México.
- Arreola, Juan José 1952. *Confabulario*. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.

- Arreola, Juan José 1955. *Confabulario y Varia invención (1941-1955)*.¹⁶ Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.
- Arreola, Juan José 1962. *Confabulario total (1941-1961)*. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.
- Arreola, Juan José 1966. *Confabulario*. Fondo de Cultura Económica (*Colección Popular*), México.
- Arreola, Juan José 1971a. *Confabulario*. Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Juan José 1971b. “Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted”, en *Palindroma*. Joaquín Mortiz, México, pp. 73-152.
- Arreola, Juan José 1972. *Bestiario*. Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Juan José 1979. *Mi Confabulario*, pról. Sara Poot Herrera. Promexa, México.
- Arreola, Juan José 1985. *Confabulario*, pról. Jorge Luis Borges, epíl. Eduardo Lizalde, illus. José Luis Cuevas. Fondo de Cultura Económica (*Tezontle*), México.
- Arreola, Juan José 1987. *Cuentos fantásticos*, pról. Jorge Luis Borges. Orbis (*Biblioteca Personal Jorge Luis Borges*, 62), Barcelona.
- Arreola, Juan José 1995. *Obras*, ed. Saúl Yurkievich. Fondo de Cultura Económica (*Tierra Firme*), México.
- Biblia de Jerusalén latinoamericana* 2001, nueva edición, revisada y aumentada. Desclée Brouwer, Bilbao.
- Borges, Jorge Luis 1976. *Libro de sueños*. Torres Agüero Editor, Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis 1986. *Obras completas*, vol. I. Emecé, Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis 1990. “La pesadilla”, en *Siete noches*, epíl. Roy Bartholomew. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 33-54.
- Campbell, Federico 2004. “Juan José Arreola / La mujer abandonada”, en *Conversaciones con escritores*. Sello Bermejo-Conaculta, México, pp. 293-312.
- Campos, Marco Antonio 2002. “De viva voz” (entrevista a Juan José Arreola), en *Arreola en voz alta*, comp. Efrén Rodríguez. Conaculta, México, pp. 165-166.

¹⁶ Corrijo la fecha: en la edición se imprimió “1951-1955”, cuando el primer año es realmente 1941.

- Carballo, Emmanuel 2005. "Juan José Arreola. 1918-2001", en *Protagonistas de la literatura mexicana* (1986). Alfaguara, México, pp. 551-598.
- Cue, Alberto 2018. *Juan José Arreola. Iconografía*, ed. A. Cue, con textos de Orso Arreola y Felipe Vázquez. Fondo de Cultura Económica (*Tezontle*), México.
- Guerrero Manzo, Teófilo 2002. "Tercera llamada o empezamos sin el autor", en *Juan José Arreola: aproximaciones*, ed. Carlos Miranda. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, pp. 42-58.
- Homero 2008. *Odisea*, trad. Juan Manuel Pabón, intr. Carlos García Gual. RBA, Barcelona.
- Jurado Valencia, Fabio 2001. "Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 15, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 21-44.
- Olea Franco, Rafael 1999. "Un diálogo posible: Borges y Arreola", en *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. R. Olea Franco. El Colegio de México, México, pp. 245-272.
- Paso, Fernando del 2015. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Poot Herrera, Sara 1992a. "Nonatos literarios. Búsqueda del origen y gestación de la conciencia", en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez. El Colegio de México, México, pp. 907-914.
- Poot Herrera, Sara 1992b. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Poot Herrera, Sara 2006. "Juan José Arreola y la armonía de los conjuntos", en *El ojo en el caleidoscopio*, coords. Pablo Brescia y Evelia Romano. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 249-282.
- Sagrada Biblia* 1986. Nacar-Colunga (*Biblioteca de Autores Cristianos*), Madrid.
- Vázquez, Felipe 2003. *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*. Verdehalago-Conaculta, México.
- Vázquez, Felipe 2010. *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.

EL CARNAVAL Y LA FERIA: ZAPOTLÁN Y EL CULTO A SEÑOR SAN JOSÉ

IGNACIO ORTIZ MONASTERIO

INTENCIÓN

La feria (1963), novela del escritor mexicano Juan José Arreola, tiene muchos de los atributos del humor de carnaval que Mijaíl Bajtín estudió y describió genialmente en *Rabelais y su mundo*.¹ A tal grado encarna esos atributos, que no sería equivocado afirmar que es parte de la tradición aún viva de esa cultura.

En este texto, que forma parte de un estudio más amplio en el que aún trabajo, deseo, primero, compilar las principales tesis de Bajtín sobre la naturaleza del humor popular de carnaval y, después, identificar los variados elementos de la narración de Arreola que comparten esos rasgos. Limito mi análisis, por el momento, al plano de la historia —de lo que ocurre en el pueblo novelado de Zapotlán—, con la expectativa de poder ampliarlo en otra oportunidad al plano de la emisión y al discursivo.

Declaro como punto de partida y brújula las ideas seminales de Sara Poot Herrera, quien advirtió la presencia de la risa bajtiniana en la obra del escritor jalisciense, la cual explicó en párrafos como éste: “La yuxtaposición de estos elementos [los que corresponden a la cultura popular y los que emanan de fuentes cultas] se realiza por medio de una técnica y un procedimiento carnalescos. [...] La obra arreolesca no sólo se conforma de una multiplicidad de elementos dispares unidos desde la visión del mundo del autor, sino que

¹ En español, esta obra se titula *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. La versión en inglés es *Rabelais and His World*. Mis citas provienen de esta versión. Las traducciones son mías.

la cotidianidad individual y colectiva instalada en la obra contiene también principios carnalescos” (Poot Herrera 1992: 221).

FIESTA SAGRADA Y CELEBRACIÓN PROFANA:
EL CARNAVAL SEGÚN MIJAÍL BAJTÍN

En *Rabelais y su mundo*, Bajtín se propone revalorar *Gargantúa y Pantagruel*, la gran novela del escritor francés, mediante el estudio de la cultura del humor popular. Según el crítico ruso, esta cultura es la fuente principal de las imágenes y la cosmovisión de Rabelais, por lo que su revisión es fundamental para entenderlo. El libro de Rabelais, a su vez, arroja una poderosa luz retrospectiva sobre la cultura del humor popular.

Esta cultura se gesta en los carnavales europeos de la Edad Media. Hechos de desfiles y procesiones, los carnavales eran espectáculos rituales: respondían a una tradición, se repetían. En esa época, “casi cualquier fiesta eclesial tenía su aspecto cómico popular [...] La atmósfera de carnaval reinaba en los días en que los misterios y las *soties* se producían [y] permeaba ciertas fiestas agrícolas [...] Las ceremonias y rituales civiles [también] cobraban una dimensión cómica” (1984: 5), gracias a los payasos y bufones que los imitaban. Cómicas y populares, estas manifestaciones se distinguían claramente de las “[...] formas de culto y las ceremonias oficiales, eclesiásticas, feudales y políticas serias” (p. 5). Las celebraciones de tipo carnalesco instauraban “[...] una segunda vida fuera de la oficialidad, un mundo en el que toda la gente medieval tomaba parte en mayor o menor medida, en el que vivían durante cierta parte del año” (*idem*). El carnaval era un desdoblamiento, la realidad misma en su dimensión festiva y jocosa.

La dualidad proviene de los pueblos primitivos, que juntaban los cultos de naturaleza seria con otros cómicos. Para ellos, ambas formas de culto eran oficiales y sagradas. La simetría siguió hasta que la estructura estatal y de clases de siglos posteriores la volvió inviable. “Todas las formas cómicas fueron transferidas, en distintos momentos,

a un nivel no oficial. Ahí adquirieron otro significado, cobraron mayor hondura, [...] se convirtieron en la expresión de [...] la cultura del pueblo” (p. 6).

Las formas del carnaval evocaban las del espectáculo. El espectáculo medieval, a su vez, se nutría de la cultura del humor popular y era hasta cierto punto uno de sus elementos. Pero no hay equivalencia. El núcleo carnavalesco no es “[...] una forma puramente artística ni un espectáculo [...]. Pertenece a la frontera entre el arte y la vida” (p. 7). La gente en el carnaval no daba un espectáculo: se sumía en un periodo festivo de la existencia, rico en elementos espectaculares, pero en esencia vital.

Las fiestas también guardan relación con el tiempo, con la repetición de un evento en el ciclo natural o con hechos históricos. Especialmente propicias son las crisis, porque los periodos de muerte y renacimiento, de cambio y renovación, siempre conducían a una percepción festiva del mundo. Estos momentos, manifestados en formas concretas, conformaron el carácter peculiar de las fiestas.

En la esfera institucional, por el contrario, los cambios eran cosa del ayer: “[...] la fiesta oficial [...] usaba el pasado para consagrar el presente. [...] validaba todo lo que era estable, inmutable, perenne: la jerarquía existente, los valores, normas y prohibiciones religiosos, políticos y morales” (p. 9). La verdad instaurada, la que se decía eterna e indiscutible, triunfaba. Por ello, el tono de esta fiesta era por completo serio y la risa le era ajena. En la fiesta oficial, cada persona debía lucir el atuendo propio de su profesión, rango y méritos, y ocupar el sitio que correspondía a su posición. Con ello se consagraba la desigualdad. En contraste, durante el carnaval, todos eran considerados iguales. Esto daba pie a una clase “especial de comunicación imposible en la vida diaria”, un estilo gesticular y verbal de mercado que anulaba la distancia entre las partes y las liberaba de las “normas de etiqueta y decencia” (p. 10).

Propio también de la cultura del humor popular es el realismo grotesco. Bajtín usa este concepto para referirse a las imágenes del cuerpo humano en relación con “la comida, la bebida, la defecación y la vida sexual” (p. 18). Los temas principales del realismo grotesco

son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Pero no en lo que toca al individuo, sino al cuerpo ancestral colectivo. Las imágenes de la vida corporal son festivas por esa abundancia y ese elemento omnipopular. ¿Qué hace el realismo grotesco? Degrada. Rebaja “[...] todo lo que es alto, espiritual, ideal, abstracto [...]” (p. 19). La degradación iguala, elimina las clases, exhibe la condición carnal de todos los hombres. Pero no se detiene ahí. Degradar es “[...] enterrar, sembrar y matar a la vez, [...] producir algo distinto y nuevo” (p. 21). La risa hace lo mismo: coloca a ras del suelo, encuera, da cuerpo y carne. “La risa degrada y materializa” (p. 20). Y al hacerlo regenera. Es, además, irrestricta. Apunta a la historia entera, “a todas las sociedades, a la ideología” (p. 84). La risa medieval tenía por marco la interrumpción del orden institucional, de sus ataduras y casillas de clase y morales. La cultura de clases tiene una faceta seria, oficial y autoritaria que emplea la violencia, prohíbe e intimida. La risa, en cambio, libera a la gente de la censura externa y, sobre todo, de la interna; “libera del miedo que creció en el hombre durante miles de años: el miedo a lo sagrado [...] al pasado, al poder” (p. 94).

¿Vencía? No del todo. El miedo y el sufrimiento asociados a las fuerzas religiosas, políticas e ideológicas eran formidables. “La conciencia de la libertad, en cambio [...] limitada y utópica. [...] La libertad que la risa concedía era a menudo un lujo festivo” (p. 95).

La muerte en este sistema no tiene un sentido negativo. No es refutación “de la vida entendida como el cuerpo sumo de toda la gente, sino parte de ella [...] su componente forzoso, la condición de su renovación [...]” (p. 50). El realismo grotesco reúne “[...] lo que declina y muere y lo que está naciendo; muestra dos cuerpos en uno [...]” (p. 52).

En su fase arcaica, el realismo grotesco se ocupó de los ciclos y los cambios naturales. Poco a poco, sin embargo, la lógica cíclica dio paso a la histórica. La imagen grotesca sirvió entonces para expresar una conciencia fuerte de los cambios sociales. Pero incluso en este caso resultó ambivalente. Negaba la idea clásica del hombre consumado.

Propio de la Edad Media, el realismo grotesco pervivió. En el Renacimiento, la potencia que destrona y regenera se mezcló “con su

opuesto: el [...] «principio material» de la sociedad de clases” (p. 24). En los últimos tres siglos, la literatura siguió alojando fragmentos del realismo grotesco, los cuales indican una vitalidad renovada. El impulso grotesco de carnaval “consagra la libertad inventiva, permite la combinación de muchas cosas y su reconciliación” (p. 34).

¿En qué consistía el lenguaje de carnaval? Bajtín distingue dos tipos de elementos: 1. Los típicos del mercado; son los gritos y voces de vendedores y los anuncios que hacen los curanderos y comerciantes de medicinas durante las ferias. 2. Los que engloba el término en inglés *billingsgate*, esto es “[...] ciertas formas del habla familiar: maldiciones, blasfemias y malas palabras” (p. 153). En ellas, el tránsito de la adulación a la denostación es común y no supone contradicción alguna.

Las representaciones de golpizas que molían a la víctima sólo para verla al final “resucitar” también eran comunes. “El abuso es muerte [...] es el cuerpo vivo convertido en cadáver. En el carnaval, el rey es el payaso. En efigie, es despojado del traje que lo ensalza para ridiculizarlo. El abuso [...] revela el otro, verdadero, rostro del maltratado, le arranca su disfraz y su máscara. Es el derrocamiento” (p. 197).

Los juegos, que “mantienen una relación estrecha con el tiempo y el futuro”, tampoco podían faltar. No sólo liberan de “[...] las ataduras de la vida diaria” (p. 235). Sus accesorios (dados, cartas, etcétera) suelen ser los de la adivinación. Otros elementos característicos: las profecías paródicas; las bromas, que son recreo; la locura, que es verdad invertida; las máscaras, que alteran identidades; los bailes, que las confunden; los apodos, que contienen “un matiz de elogio-abuso” (p. 459); el fuego, que da pie al renacimiento, y el infierno, “símbolo del mal del pasado que ha sido vencido” (p. 391).

LA FERIA EN DOS O TRES TRAZOS

Éstas son, a grandes rasgos, las características de la cultura del humor popular de carnaval según la entendió Bajtín en *Rabelais y su mundo*. Aunque reiterativa, la exposición del ruso es, por supuesto, mucho

más rica y compleja. Me he limitado a recabar las ideas que, a mi entender, sirven mejor para explicar y definir el carnaval y sus formas, y a organizarlas de la manera más esquemática posible, en función sobre todo del análisis que propongo de *La feria*.

Para estudiar cómo se manifiesta la cultura del humor popular en la novela de Juan José Arreola, es preciso primero reconocer el terreno. *La feria*, recordemos, es una obra fragmentaria y discontinua, un *collage* literario. Imaginemos que Arreola escribió varias docenas de textos diferentes que tenían que ver casi siempre con Zapotlán el Grande, el pueblo donde nació, y con un periodo: de mayo o junio a octubre de un año en la medianía del siglo xx. Algunos textos muy cortos, otros de considerable extensión. Luego recortó la mayoría de ellos y armó, con todas las partes, 288 en total, una suerte de mosaico, una obra modular sin otro denominador común que ese lugar. “Zapotlán obra de marco, encuadra el microuniverso narrado, constituye la tácita circunscripción que delimita el espacio sobre el cual el relato se asienta y el nexo entre la pluralidad de historias que la novela urde. Zapotlán es el espacio omnipresente de esta galaxia de signos” (Yurkievich 1995: 37).

Los fragmentos de *La feria* —y por ende las series intermitentes de las que muchos de ellos forman parte— pertenecen a múltiples géneros discursivos (Ortiz Monasterio 2018: 27). En la novela convergen la exhortación, el relato histórico, la confesión, el elogio, la relación, el cuadro de costumbres, el reclamo, el decreto, la apología, el sermón, la leyenda, la rima, el popurrí y la opinión, por mencionar unos cuantos. La mayoría de las piezas, sin embargo, poseen un componente narrativo dominante y el efecto general es, sin duda, narrativo.

A cada uno de los textos que componen *La feria* (me refiero a los textos que aparecen de manera intermitente y los que ocupan un fragmento solamente) corresponde una voz narrativa o, para ser precisos, un emisor diferente. Hay tantos emisores en la novela de Arreola como textos de índole (que no de apariencia) unitaria. La serie de los fragmentos 3, 7, 9, 11, 13, 17, etcétera, habla de las tentativas agrícolas de un vendedor de zapatos; el emisor es el propio zapatero. La de los fragmentos 8, 18, 33, 56, etcétera, presenta las confesiones

de un muchacho; los emisores aquí son él mismo y su confesor. Y así sucesivamente. Del mismo modo que en la obra hay denuncias, parlamentos, sermones, exhortaciones y poemas, entre otros muchos géneros, hay denunciadores, interlocutores, predicadores, exhortadores y vates, entre muchos otros tipos de emisores. Como puede anticiparse, las voces de la novela son, en su mayoría, las de la misma gente de Zapotlán: las del zapatero, el muchacho en confesión y el cura, pero también las de indios, campesinos, cronistas, hacendados, prostitutas, niños, amas de casa... *La feria* está en voz de los zapotlanenses, así como de unos cuantos narradores por completo ajenos a la población.

A esta multiplicidad discursiva y vocal, casi está de más decirlo, corresponde una multiplicidad narrativa. Cada uno de los textos (intermitentes y no) que dan cuerpo a la obra: 1. relata una historia; 2. da cuenta de un suceso o una serie de sucesos que, sin tejer una historia tradicional, con principio, desarrollo y desenlace, nos asoma a la vida y el temperamento de uno o varios personajes, y/o 3. abona a una historia intertextual. Entre las numerosas historias que se dan cita en *La feria* están, además de las que ya he mencionado, la de la llegada de San José a Zapotlán y su designación como patrono de la ciudad; la del hombre que descubre a su mujer con el amante y enloquece; la del triángulo amoroso entre Chayo, don Salva y Odilón; la del ateneísta que queda prendado de la poetisa y vendedora foránea; la del adolescente escritor que desea platónicamente a una muchacha, y la de la enemistad entre el Coyón y Leonides y su enfrentamiento definitivo. Por su amplitud e importancia, destacan las historias de la lucha por la tierra y la organización de la feria:

En la primera, los indios de Zapotlán pretenden, una vez más, recuperar las tierras que obran en poder de los hacendados pero que por derecho les pertenecen. Para ello, se organizan, buscan ayuda y agotan las instancias legales. Los hacendados, por su parte, se valen de todos los medios a su alcance para mantener la tenencia.

En la segunda, la responsabilidad de costear y realizar la feria de octubre recae de pronto en los tlayacanques. Normalmente, algún zapotlanense

de clase alta, nombrado mayordomo, reúne y aporta los fondos. Esta vez, sin embargo, tras la súbita muerte del mayordomo en funciones, el cura determina que la feria la harán “entre todos”. Mucha gente poderosa —entre terratenientes, miembros de la jerarquía eclesial y gobernantes— reprueba la decisión, porque puede afectar sus intereses, y trata de descarrilar el proceso, lo que da lugar a una serie de pugnas (*ibid.*: 21-22).

Y está, finalmente, la historia general, producto de la sucesión y la amalgama de los 288 fragmentos: la historia de una población entera, Zapotlán, a lo largo de cinco o seis meses.² Esta historia general sin duda está marcada por esas dos narraciones transversales (tenencia y feria). “El problema de la tierra y la festividad profana y religiosa son los dos aspectos fundamentales que se eligen para enfrentar actitudes y opiniones” (Poot Herrera 1992: 166). Pero de ninguna forma queda reducida a ellas. Al contrario, las contiene como aparatos vitales, pero aparatos al fin, entre otros muchos, de un sistema complejo, sin orillas precisas y en movimiento perpetuo.

Leer *La feria*, entonces, es asistir a la actividad verbal de los emisores y, al mismo tiempo, asistir a los hechos que los emisores cuentan. Esto ocurre, en realidad, con cualquier cuento o novela. La lectura nos coloca frente al suceso narrado, pero también frente al acto de narración. En *La feria*, sin embargo, el acto de la narración —o, para ser consistentes, de la emisión— no pasa inadvertido, como ocurre en tantos libros. Es, al contrario, evidente, por no decir que ostentoso. El primer plano lo ocupan los distintos narradores, quienes a su vez nos conducen al estrato de la historia. *La feria* se desarrolla en dos órbitas distintas, aunque íntimamente relacionadas: la de las múltiples voces y la de la historia plural, contenida en aquélla.

² Citaré la novela por la edición de 1995. Ni en ésta ni en la original, de 1963, los fragmentos están numerados. Sin embargo, aquí incluiré tanto el número del fragmento como el de la página, lo cual permitirá percibir cómo las diferentes líneas argumentales del relato se distribuyen a lo largo del texto.

EL CULTO A SEÑOR SAN JOSÉ

Intentaré exponer cómo se manifiesta la cultura del humor popular de carnaval, según la entendió Bajtín, en la órbita de la historia.

Cuando Arreola se refiere a “la feria” en su novela, habla en realidad de dos cosas distintas pero entreveradas: la fiesta religiosa que dedica Zapotlán a San José, su patrono, y las fiestas mundanas que acompañan a esa solemnidad, con todo y el gran mercado “en paraje público” (*s. v.* “feria”, en el *DLE*) que suele ser parte de ellas. El autor no tiene empacho en hacer este distingo: “[...] las noches de octubre, tan esplendorosas en lo religioso y lo profano [...]” (Arreola 1995: frg. 269, p. 608). A lo largo del libro y, particularmente, en la parte final, que da cuenta de los días de la feria, esos dos componentes, el sagrado y el terrenal, se alternan, se complementan, se confunden, se oponen.

En la novela de Arreola, las actividades feriales arrancan el primer domingo de octubre, con el famoso reparto de décimas (frg. 223). Si hubo antes otros eventos propios de la celebración, el autor no los consigna. Por esos días también, se ponen y se abren los juegos mecánicos, así como cantinas y barracas. Empiezan además las corridas de toros (frg. 243). La fecha de la última actividad referida, que es la quema del “[...] inmenso castillo pirotécnico [...]” (frg. 288, p. 616), no aparece, pero es muy próxima al 22 de octubre, día en que tiene lugar la solemnísima función a San José. La feria, así, dura al menos tres semanas.

El origen de la fiesta religiosa, del aspecto venerable de la feria, es patente. La novela recoge (y adapta) la leyenda del arribo de San José a Zapotlán a mediados del siglo XVIII:

Un arriero enfermo pidió posada en la Cofradía del Rosario el año de gracia de 1745. No se supo de dónde venía ni para dónde iba. Descargó dos bultos largos y estrechos como ataúdes. Se acostó para descansar y ya no se levantó. Los frailes le dieron cristiana sepultura y aguardaron en vano que alguien reclamara la acémila y su carga. Nadie se presentó.

Pocos meses después, los frailes decidieron abrir los bultos. Aparecieron las benditas imágenes, y fueron llevadas en triunfo a la parroquia (frg. 21, p. 479).

La tierra de Zapotlán es sísmica: “más de veinte terremotos en lo que va de historia” (frg. 137, p. 537), dice una voz de *La feria*. “[...] el día veinte y dos de octubre del año de mil setecientos cuarenta y siete [...]” (frg. 146, p. 541), Zapotlán siente un poderoso temblor. Asolado por éste y los anteriores, por una especie de plaga telúrica, insistente e impredecible, que tanto los ministros de la Iglesia como el pueblo, de profundas creencias, consideran un castigo celestial, e infundido tal vez por la aparición un tanto misteriosa de la imagen, Zapotlán toma providencias. El 14 de diciembre de ese mismo año, 1747, “jura, aclama y vocea por General Patrón al Gloriosísimo Patriarca Señor San Joseph, a efecto de aplacar la Divina Justicia por tan Venerable intercesión, y pedir la inmunidad contra los temblores y terremotos, tan grave y repetidamente experimentados por este pueblo...” (frg. 21, p. 479). Dos años después, esto es el 29 de diciembre de 1749, Zapotlán formaliza el juramento mediante un instrumento público. Lo hace a raíz de otro terremoto fuerte, el del 22 de octubre de ese mismo año. En el calendario de la Iglesia católica, el día de San José es el 19 de marzo. La feria de Zapotlán se realiza en octubre, y alcanza su cúspide el día 22, con la función magnífica al patriarca, para conmemorar así ese temblor, tan inmediato cuando se escribió el juramento. En Zapotlán, la feria, Señor San José y los terremotos son los vértices de un triángulo de vida y muerte que busca constantemente equilibrarse.

Al jurar a San José como patrono protector contra la catástrofe, la gente o “el vecindario”, como se decía entonces, se compromete a “honrarlo con una solemnidad religiosa anual”. En qué consiste esta fiesta, no se especifica en la novela, pero sí en la escritura que Arreola cita en parte y en la petición de instrumento público turnada al “Sr. D. Antonio Sánchez Escandón, Alcalde Mayor de la Provincia por Su Majestad” (López 1891: 7). Estos documentos hablan de una “Misa y Procesión”, del “Sermón de la fiesta del Patrocinio del mismo Santo”, del “Rosario” y de una “Marcha Militar”, hecha de quince vecinos, que lo acompañe. Los eclesiásticos se obligan “[...] á la asistencia, en la iglesia, con sobrepelliz, y en el Rosario, con manteo” (p. 8). Unas líneas adelante la escritura habla también del

novenario y la cera (p. 9), que es por definición el “conjunto de velas o hachas de cera, que sirven en alguna función” (*DLE*, s. v.). Y hace mención de la figura del comisario, después conocido como mayordomo, quien es la persona encargada de reunir el dinero para costear las fiestas.

El 25 de marzo de 1806, Zapotlán vuelve a experimentar “[...] el rigor de la Divina Justicia, con el formidable temblor de tierra que acaeció a las cuatro y media de la tarde de dicho día, en que perecieron casi dos mil almas bajo la total ruina del templo, con otros muchos que resultaron heridos, estando las gentes congregadas oyendo la Santa Misión [...]” (frg. 147, p. 542). Tres días después, la población renueva el juramento “en toda forma” (López 1891: 11), mediante documento notarial. Este escrito se refiere a la rifa que organiza la parroquia al final de las fiestas para elegir al mayordomo del año siguiente.

Todos estos elementos forman parte de *La feria*. Del novenario tenemos las menciones del cura (frg. 103) y del narrador anónimo del fragmento 262; también se refiere a él el fragmento 283, extracto del documento de 1806 que ratifica la jura. La misa —que, como se describe en los propios instrumentos notariales, es la celebración eucarística que remata el novenario con gravedad, pompa y concurrencia particulares— está reseñada elocuentemente en los fragmentos 268, 271, 273 y 276. Al ritual y el esplendor propios de esta eucaristía, se añade en esta ocasión un elemento inédito, histórico y grandioso: la augusta y pontificia coronación de San José como patrono del pueblo. La coronación se debe a la piadosa gestión de un zapotlanense insigne, de apellido Farías, quien, previa anuencia arzobispal, pide a Roma el permiso y lo obtiene: “Ya está en México el Breve de su Santidad que autoriza ese acto solemnísimo, sólo concedido antes en tres ocasiones a lo largo de toda la historia de la Iglesia” (frg. 222, p. 584). Además del representante del Papa, más abajo se dice que asisten a la Función “los señores arzobispos de Guadalajara y de México, acompañados de otros dignatarios, hasta completar el número de doce que se requieren para tal ceremonia”. Apenas tuvo la venia, el de la iniciativa adquirió “cuatro kilos de oro de veinticuatro quilates [y] los puso en manos de uno de los mejores

orfébres que hay en la República”. El joyero produjo tres bellas piezas, para Señor San José, María y el Niño Jesús. “En el diseño de las coronas, que son verdaderas obras de arte”, se previó la incrustación de diferentes gemas (*idem*).

Núcleo de la festividad, la misa a Señor San José se engalana como nunca en más de doscientos años con la ceremonia de coronación, que se efectúa de inmediato en la misma parroquia y conforma, con ella, una sola celebración de altísimo lustre. Para ingresar al templo, se requiere invitación y traje de etiqueta. Hombres vestidos de soldados antiguos montan guardia en las puertas (frg. 268). Se describe así el acto solemne:

—Los Caballeros de Colón y un gran número de jóvenes severamente uniformados se colocaron en dos filas a los lados de la nave mayor.

Entraron sus Eminencias, sus Excelencias y sus Señorías, por orden riguroso, lentamente, y se colocaron a los lados del altar, en suntuosos siales. Luego pasaron las tres andas de madera tallada, donde sobre cojines de raso resplandecían las coronas. Pasó primero la del Niño Jesús [...]. Luego la de la Virgen María [...] y finalmente la de Señor San José [...].

[...] El Legado Apostólico, representante de Su Santidad, coronó al Niño Jesús. El Arzobispo de México a la Virgen María, y el Arzobispo de Guadalajara a Señor San José (frg. 271, p. 609).

El sermón, que corre a cargo de un prelado anciano, un “monseñor”, aparece en el fragmento 273. Que todos los oficiantes portan su más distinguida indumentaria puede sobreentenderse.

En el templo, una vela enorme, de veinte arrobas, con “casi tres metros de alto y medio metro de diámetro” (frg. 211, p. 579), rinde su esplendor de miel sobre la figura de Señor San José. Aunque no da mucha luz, “parecía un obelisco de alabastro con una estrellita que parpadeaba la punta. El mismo Legado Apostólico dijo que nunca había visto nada igual” (frg. 277, p. 612).

La novela no consigna la recitación del rosario como parte de las fiestas en honor a San José (sí lo hace en el contexto de la muerte del mayordomo electo, el Licenciado), pero es común que las novenas

la incluyan, sobre todo en lugares y momentos de devoción extrema, por lo que no sería injusto decir que está implicado.

La procesión que conduce la imagen de San José por las calles de la ciudad cobra en *La feria* la forma de un desfile de carros alegóricos que la gente de Zapotlán denomina Rosario y al que otros llaman Andas. Son más de veinte montajes móviles —quizá tantos como los días que dura la festividad— que representan escenas piadosas o terribles de la Biblia:

Vean a Judith, frente a la tienda de Holofernes, sosteniendo por los cabellos la cabeza greñida [del Bautista], mientras que en la diestra brilla el espadón ensangrentado... Vean a la hija de Faraón que recoge la cesta con Moisés [...], a Abraham que alza el cuchillo sobre la cabeza de Isaac, atado como un cordero junto a la leña del sacrificio [...] El taller de Nazareth [...] con la Sagrada Familia en la intimidad: José trabaja en su banco de carpintero, la Virgen hila o cose, mientras el Niño Jesús juega a unir dos trozos de madera para la cruz predestinada..." (frg. 280, p. 613).

El Rosario, por supuesto, culmina con el tablero de Señor San José. "Generalmente es un monte de nubes, un pedestal de cirros y de nimbos donde flotan docenas de señoritas, de niños y niñas vestidos de ángeles, arcángeles, querubines, serafines, tronos y dominaciones... Y en lo alto, Señor San José y la Virgen, bajo un dosel augusto, sostenido por doradas columnas salomónicas..." (*idem*).

La figura del mayordomo es conspicua. Su papel, como en las juras notariadas, es el de asegurar el costeo de la fiesta. El mayordomo en funciones, uno de los hombres fuertes de Zapotlán, conocido por todos como el Licenciado, muere súbitamente (frg. 88), por lo que el párroco se ve en la necesidad de designar uno nuevo. La práctica de la rifa también está en *La feria*. Alguien sugiere que se organice otra, una vez que el Licenciado falleció (frg. 93). La premura, sin embargo, lo impide. Don Abigail, hermano del difunto, se rehúsa a remplazarlo, pero promete al clérigo participar en la rifa de la función siguiente (frg. 95). Se habla también de la ocasión en que don Salva, el cerero, se la sacó (frg. 94).

¿Hace falta recalcar que la feria dedicada a San José es de índole oficial? Durante más de un siglo —de 1749, año de la primera escrituración de jura, a cuando menos 1855, año de la Ley Juárez—, tanto la Iglesia como el Estado reconocieron la consagración de Zapotlán el Grande al personaje bíblico, así como las actividades para honrarlo. Más aún, asentadas en instrumento público, las sujetaron a la ley. Ya en la mera petición de escritura, que se hizo con el aval del alcalde mayor de la provincia, don Antonio Sánchez Escandón, se establece una multa de doce pesos “[...] a los que faltaran á la promesa [...]” de acompañar al santo patriarca en marcha formal. A eso, el mayor agrega la pena de tildar al transgresor “[...] de los Santos Sacrificios y demás actos públicos [...]” (López 1891: 8). La escritura —cuya copia inspeccionada aparece parcialmente en *La feria* (frg. 22)— se refiere a los compromisos asumidos en ella y en la petición como obligaciones, y advierte que se contraen a perpetuidad “[...] á nombre de todo el pueblo, bajo la pena contenida en el *Auto* anterior, y comprometiendo cada uno sus bienes habidos y por haber [...]” (López 1891: 9). El documento legal de 1806 donde se ratificó la jura original impuso nuevas obligaciones y previno que al efecto se pudiera hacer “uso de la coacción civil contra los infractores, para lo cual se concedió también lo que [...] se denomina *acción popular*” (*ibid.*, p. 11). Por un lado, los vecinos de Zapotlán obligaron sus personas y sus bienes “con todo rigor de justicia y en derecho [...]”. Por el otro, las autoridades eclesiales y públicas estaban facultadas para coaccionar esas obligaciones.

La primera escritura señala que “para la perfección del compromiso se espera la aprobación de la Real Audiencia y del Illmo. Sr. Obispo de la Diócesis, así como la aceptación y definitiva de los RR. PP. Guardián y Cura del Convento de S. Francisco de Zapotlán”. Ignoro si esta segunda expectativa se cumplió, pero, en su reseña de la fiesta de 1890, el prebendado doctor Ramón López habla de la primera cuando lamenta que no se ejecutaran “los demás requisitos que el Derecho previene para la integridad canónica de la Jura del Patronato en cuestión” (p. 9). Esta falta, sin embargo, se remedia con creces mediante la coronación. La investidura regia del José de Zapotlán,

previa aquiescencia papal, y las gestiones legales que condujeron a ella, otorgaron a la fiesta la mayor formalidad. Dicho de otra manera, en *La feria* asistimos a la plena oficialización eclesial de la fiesta.

La fiesta de San José es, por subordinación, jerárquica: apenas se sometió a la autoridad eclesial (y civil), empezó a emanar de ella, hizo suya una dinámica vertical, un régimen en el que una clase dicta y otra clase acata. Y es jerárquica también por nacimiento y efectos. La dedicación de Zapotlán el Grande a San José no fue una iniciativa, o al menos no una operación, de la gente en general, del pueblo representado en toda su diversidad. El pueblo se había entregado al culto y la adoración tan pronto llegó el santo. Cuando nadie reclamó las misteriosas figuras de San José y la Virgen y se decidió llevarlas de la Cofradía del Rosario a Zapotlán, la gente común las tomó en hombros y “[...] en numerosa procesión [...]” realizó el traslado, según cuenta la leyenda.³ A ese impulso masivo alude Arreola en *La feria* cuando dice que las imágenes “fueron llevadas en triunfo a la Parroquia” (frg. 21, p. 479). Pero quienes comparecen en la escrituración y firman los documentos, no son los miembros del pueblo. Son, por decirlo en el lenguaje de entonces, señores. En su *Reseña*, Ramón López enlista a todos los signatarios del instrumento original (al que Arreola, repito, refiere en los fragmentos 146 y 149), y a todos los antecede el tratamiento de “don”, reservado antiguamente “a determinadas personas de elevado rango social” (*DLE*, s. v.). Los nombres de la petición no reciben ese tratamiento, pero algunos coinciden con los de aquel instrumento (Manuel Joaquín de Alcaraz, Juan Urbano, Simón de Trejo...), lo que lleva a deducir que eran todos de “señores” pues, en una época de clara segregación como ésta, y máxime en un documento legal, las rúbricas de sujetos de diferentes clases no solían mezclarse (si es que las personas de las clases bajas podían firmar del todo). Y en el supuesto de que algún “vasallo”, a nombre por ejemplo de la comunidad indígena,

³ “Leyenda sobre la misteriosa llegada de San José”, Gobierno Municipal, Zapotlán el Grande.

hubiera estado presente o firmado, lo revelador sería que en la escrituración ya no apareciera.

Este modo jerárquico se extiende, por supuesto, a las actividades de devoción prometidas. La Petición del 14 de diciembre de 1749 aclara que los veinte vecinos que formarán el cortejo jurado serán “de los más principales” de Zapotlán el Grande (López 1891: 8). Dicho de otra manera, la procesión, que es el acto germinal del culto a José, queda mechada por la estratificación. La escritura que emana de esta petición oficial implica ese calificativo social. Los seglares que han de asistir a la misa y la procesión en forma de marcha militar son los vecinos firmantes, es decir, los “señores” del párrafo anterior. Acorde a su condición, son ellos también quienes aportarán ocho pesos a prorrata para esos dos actos y “seis pesos para el Sermón de la fiesta [...]” (*idem*).

Pero la jerarquización no es cosa solamente de los textos notariales, los cuales en realidad Arreola no transcribe. En *La feria*, el mayordomo suele ser un varón de recursos. (Tal ha sido, al parecer, la costumbre desde que existe la fiesta, a juzgar por lo que indican esas fuentes históricas y la tradición popular.⁴) El fragmento 93 conlleva esto cuando dice: “¿No se ha fijado usted en que los mayordomos siempre le hacen la lucha para ganar más dinero el año de la función?” (p. 511). Es decir, ya lo tienen, pero buscan multiplicarlo. Esta pieza y la siguiente hablan de dos de ellos: don Bardomiano y don Salva (nótese el trato de “don”). Aprovechando la gracia y la influencia de la mayordomía, el primero “le estuvo entrando a la lotería con puros billetes enteros” (*idem*). El segundo, propietario de la tienda de telas, organizó una barata bajo el nombre de Señor San José (frg. 94). Esta distinción de clase continúa e incluso se remarca el año en que transcurre la ficción, cuando el responsable del festejo es el hombre más rico de Zapotlán, denominado “el Licenciado”. A ella se refieren también otras partes de la obra. En la pieza 96, el cura pregunta al pueblo: “¿Quién no ha querido alguna vez ser mayordomo? Como ninguno de nosotros tiene dinero para hacer la Función, va-

⁴ Sobre este punto, véase: “Leyenda de cuando un indígena se sacó la mayordomía”, Gobierno Municipal, Zapotlán el Grande.

mos a hacerla entre todos” (p. 513). En el fragmento 102, un hombre pudiente, tal vez don Abigail, hermano del licenciado, dice: “El mayordomo es un símbolo, señor cura [...]”, un privilegio sin el cual ya no habría “[...] arriba y abajo ni clases sociales ni nada” (p. 515). Una mujer tortillera deja ver que la fiesta la hacen siempre los ricos (frg. 102). Pese a la designación oficial del mayordomo, en la pieza 99 don Isaías afirma que en realidad los gastos han recaído en la gente humilde: “La función siempre la ha hecho el pueblo, aunque haya mayordomo. ¿De dónde han sacado los ricos su dinero?” (p. 514).

Sin embargo, la estampa más ostensible de esta discriminación no se da en los actos periféricos, como la rifa y el financiamiento, sino en la función misma, desdoblada esta vez en misa solemnísimas y coronación. Ya he recalcado su carácter fastuoso. ¿Puede haber oropel sin jerarquización? Las invitaciones llegan sólo a un selecto grupo: “Yo creí que iba a poder ver la Coronación, pero me quedé con las ganas, como casi todo el pueblo” (frg. 268, p. 607), es decir la “población de menor categoría”, como indica el diccionario para la voz “pueblo” (*DLE*, s. v.). Los líderes indígenas han sido convidados, pero deben ocupar un “lugar separado” y, en el último momento, la persona responsable se opone a que entren porque “la ceremonia era de etiqueta y ellos iban vestidos de gala, pero de tlayacanques, según su costumbre” (frg. 268, p. 607). Ya durante la función, quienes conducen las andas de madera tallada que sostienen sobre cojines de raso las coronas de oro del Niño Jesús, la Virgen María y Señor San José son, respectivamente, pequeñuelos, distinguidas señoritas y seis representantes de Zapotlán, “elegidos entre las mejores familias” (frg. 271, p. 609). La ceremonia, en síntesis y en palabras de un indignado vecino, no se hace “más que para los ricos, que a la hora de la hora y como siempre se colgaron los galones” (frg. 279, p. 612).

Dos botones más de muestra de la estratificación propia de la festividad religiosa. El primer domingo de octubre, una “veintena de jóvenes, montados en briosos caballos, recorren las calles del pueblo y distribuyen las litografías de color que traen el programa de las festividades religiosas con la imagen de Señor San José” (frg. 224, p. 587); esto es, las invitaciones que contienen el programa de

actividades devotas, una litografía a color de San José y un poema en forma de espinela o décima. Pero esta formalidad no es igualitaria. Los repartidores paran y entregan las impresiones a algunos jefes de familia. Y “detrás de ellos van, al paso o a carrera tendida, chiquillos y gente del pueblo, hombres y mujeres humildes que saben muy bien que el reparto no pasará por su casa” (*idem*). En el Rosario o Desfile, el Trono de San José es el único “[...] que todavía se lleva en hombros y no sobre ruedas [...] la anda es muy grande y va sobre una plataforma de vigas y tablones que pesa una barbaridad” (frg. 280, p. 613). ¿Quién la carga? Los indios. “Son cien o doscientos aplastados bajo el peso de tantas galas, cien o doscientos agachados que pujan por debajo, atenuando con la cobija sobre el hombro los filos de la madera, y que circulan en la sombra sus botellas de tequila para darse ánimos y fuerzas” (*ibid.*, p. 614).

Los valores que dan forma a la fiesta de San José y que la fiesta cultiva ya han podido entreverse. Son valores, por supuesto, típicos de la doctrina católica. El temor de Dios, que está en el tuétano mismo de la solemnidad, instituida en reacción al castigo celestial de los temblores; es la pasión que subyace tras la obediencia filicida de Abraham, motivo de uno de los carros alegóricos (frg. 280). El arrepentimiento, que sigue lógicamente a ese temor. La devoción, sin la cual no habría fiesta. La severidad, que se materializa en la censura, la prohibición y la supresión de las festividades profanas (frgs. 243, 260, 262 y 283), de las que hablaré después. La retahíla de virtudes capitales que pretende defender tal severidad es larga: continencia, abstinencia, templanza... De aquí a la pureza sexual hay un solo paso: en la augusta ceremonia, el anda de la Virgen María es conducida por “[...] distinguidas señoritas [...]” (frg. 271, p. 609); en las alturas sublimes del trono de San José, en la cima alegórica, cabría decir, numerosas señoritas flotan para representar a los seres celestiales (frg. 280) —sobra aclarar que el sentido del término *señorita* es aquí el de joven casta—. La familia, por supuesto, cuya cardinalidad la fiesta religiosa señala mediante actos e imágenes como el reparto de las Décimas, la conducción de las andas para la coronación, el carro alegórico del taller de Nazareth, que no puede faltar porque es uno de los “[...]”

que más le gustan a la gente [...]” (frg. 280, p. 613), subrayando de pasada su estructura vertical y el carácter de sus roles. La familia es un valor fundacional: está en la jura primera; y la gente de Zapotlán más devota lo protege en diversos fragmentos de la novela, sobre todo ante el peligro de la sexualidad (frgs. 114 y 142).

Otro valor: la belleza, la distinción y el refinamiento, pero no como meras cualidades estéticas, sino como proyección de virtudes morales; además de célibes, las mujeres que destacan en las andas del desfile son muy guapas; el momento de la ceremonia de coronación en que los altos jerarcas de la Iglesia se levantan de sus grandiosos asientos y depositan sus báculos y mitras espléndidos a los pies de San José, en un despliegue paradójico de preeminencia y humildad, es el “más hermoso” (frg. 276, p. 611); las coronas que indicarán la condición majestuosa de Jesús, María y San José —esto es su “grandeza, superioridad y autoridad”— son “verdaderas obras de arte” (frg. 222, p. 585). Etcétera.

¿Hace falta decir que la riqueza se articula como una tercera arista con la belleza y la virtud para formar ese equilátero de imperio que adoran las sociedades y que asciende de las grutas más hondas del inconsciente colectivo? Los “señores distinguidos” (por su apariencia y su condición moral, a juzgar por el contexto) que apoyan al sacerdote jesuita y consiguen, de esta y otras maneras, controlar la festividad, son por supuesto ricos (frg. 211); además de hermosas, las tres coronas requieren cuando menos cuatro kilos de oro de veinticuatro quilates y traen incrustadas gemas (frg. 221); la magnífica vela de cera que ilumina a San José en la parroquia vale doscientos pesos (frg. 277); las sillas de los prelados son suntuosas (frg. 271); además, ellos portan mitras recamadas de piedras preciosas y sus báculos son de oro (frg. 276). La fiesta de la parroquia, en síntesis, es sumamente lujosa y se hace para los ricos, que visten “como príncipes, de frac y con sombrero montado” (frg. 279, p. 612).

En cuanto al carácter serio de la fiesta de San José, acaso sólo es preciso subrayar que su causa original es grave: los temblores que con fuerza y frecuencia aterradoras flagelan a Zapotlán; en la raíz geológica de la conmemoración se esconde el más severo de los asuntos:

la muerte y la destrucción. Que el propósito explícito de la fiesta, de acuerdo al juramento, es *solemnizar* al santo erigido en patriarca, es decir celebrarlo de manera formal, adusta, firme y válida. Que jurar y escriturar supone someterse voluntaria y rigurosamente a la autoridad divina y terrenal. Que, lejos de improvisar y rendirse al impulso, la celebración se atiene a un estricto protocolo; es verdad que ciertas fuerzas subversivas populares reclaman la fiesta y buscan gobernarla, pero son derrotadas, y las actividades distintivas se realizan con apego a los tiempos y las formas debidos; en la ceremonia de coronación, los jerarcas eclesiales se conducen de manera rigurosa (fig. 271). Que el lenguaje de los textos que hablan de la festividad desde el ámbito oficial siempre es propio y produce, con frecuencia, notas duras o pomposas; abundan en él términos y fórmulas como éstas: *gloriosísimo, ilustre, formidable, rigor de la divina justicia, venerable, santísimo, solemnísimas*. Que ni la celebración ni el quehacer oficial en torno a ella se permiten en absoluto el humor. Más aún, como sabemos, vetan toda actividad y conducta profanas.

La fiesta de San José busca, de alguna manera, petrificar el tiempo. No detenerlo —eso sería absurdo—, pero sí que se repita. Quitarle, como si de un órgano se tratara, el atributo del cambio, que es tanto como dejarlo sin corazón, tanto como abolirlo. Al igual que otras celebraciones de tonos y organización serios, pretende mantener el *statu quo*. He señalado ya que las características de la fiesta en *La feria* son básicamente aquellas que los zapotlanenses de 1749 plasmaron en la jura escriturada. Se trata de un ritual de más de doscientos años de existencia y celosa continuidad. Y son también las que han distinguido a las festividades patronales del ámbito hispánico en general a lo largo de siglos: el novenario, la misa solemne o pontifical, el rosario, el sistema de cargos con el mayordomo al frente y las donaciones en dinero y especie, entre otras (véase Arias 2011: 153-186). La fiesta de San José que aparece en la novela es parte constitutiva de la tradición local, pero también de una tradición más amplia, hispanoamericana, por no mencionar la gruesa y elaborada raigambre católica, de la que asimismo es parte y preservación. (La coronación del santo escenifica palmariamente la articulación de estas tres tradiciones: local, regional y occidental.)

No solamente las actividades, sino también la forma de realizarlas, provienen del pasado. En esa ceremonia, quienes resguardan las puertas están vestidos como soldados antiguos (frg. 268); los invitados ricos, como príncipes (frg. 279), es decir, como miembros de una nobleza, vástagos de una genealogía. En el acto, los prelados de más edad tienen sitios principales (frg. 273 y 276); ¿quién mejor que ellos, pretérito encarnado, para mostrar la importancia del pasado y evocarlos? No es casual que un monseñor muy anciano se dirija desde el púlpito a la gente y que hable de “la historia desde que vinieron los españoles” (frg. 273, p. 610). Su homilía implica que el hoy se debe al ayer: “tierra bendita de Zapotlán, que los misioneros sembraron con la palabra de Dios, y que en este día de la Coronación ha dado una cosecha de catolicismo ferviente” (*idem*). El Breve de Su Santidad está, por supuesto, en latín, lengua milenaria y sacramental de la Iglesia, y así lo lee el párroco. El reparto de décimas se hace al modo tradicional (frg. 223). El anda de San José, la principal, se lleva igual que siempre se ha llevado, en hombros (frg. 280). Y hoy, como hace dos siglos, la Iglesia prohíbe todo lo profano.

Es cierto que en la fiesta relatada en *La feria* ocurre una anomalía, a la que ya he hecho alusión: “Por primera vez en nuestra historia, se necesitaba invitación para poder entrar a la Parroquia [...]” (frg. 268, p. 607). Se interrumpe así una tradición de aparente inclusión, de puertas abiertas. Sin embargo, además de excepcional, este desvío de la tradición es formal, no estructural; cambia el protocolo sólo para reforzar otro aspecto, éste hondo, de la fiesta: su carácter jerárquico. Dicho de otra manera, se sacrifica un valor protocolario para consolidar uno sustantivo.

Pero el elemento que más contribuye quizás a exponer el presente como una redundancia, como una emanación de lo que “siempre ha sido”; a perpetuar un orden o, lo que es lo mismo, parar el tiempo, es la narración completa de la fiesta y la lucha por la tierra (dos filones, recordemos, bien entreverados).⁵ La fiesta que, vulnerada por el conflicto

⁵ Con razón, Floyd Merrell habla del mundo físico *estático* de los personajes: “los habitantes de Zapotlán, caracterizados no por sus acciones sino por sus relaciones

agrario y de tenencia —por el descontento social—, podría haber tomado un curso en definitiva nuevo, vuelve a su cauce habitual en las últimas páginas: frente a la sedición, vence el *establishment*, los poderes conocidos: la Iglesia institucional, el Gobierno coludido, la oligarquía local. Y no sólo vuelve a un cauce, sino que es condenada a permanecer en él. Al final de la novela, hay claras indicaciones de que, al año siguiente, todo se repetirá. Los fragmentos antiguos sirven para indicar que se trata de prácticas centenarias. El desenlace del libro, según el cual se mantiene el *statu quo*, indica a su vez que todo continuará. El tratamiento cíclico del relato, que comienza con la siembra y termina con la cosecha y las fiestas de octubre; que muestra, pues, un proceso que sabemos periódico, deja incluso la sensación de que el asunto (feria y tenencia de tierras) es perpetuo, que renacerá en abril sólo para declinar en invierno, que despuntará, ascenderá y se pondrá como el sol (cf. Ortiz Monasterio 2018: 38). Tiempo negado, en otras palabras: “la inmovilidad de una estructura social, debida a las relaciones de poder entre privilegiados y desposeídos” (Poot Herrera 1992: 220).

En síntesis: la fiesta de San José según la cuenta Arreola en *La feria* satisface enteramente la descripción de las formas de culto y ceremonias eclesiásticas serias de la época medieval que elabora Bajtín en *Rabelais y su mundo*. 1. Es una fiesta oficial, instituida legalmente, y sancionada y promovida por las autoridades religiosas y, al menos hasta las Leyes de Reforma de Juárez, civiles. 2. Es seria: su causa es grave (los terribles terremotos); su fin es solemnizar; está sometida al poder constituido; se atiene estrictamente a un protocolo rígido; su lenguaje es propio, pomposo y hasta terrible, y, lo que es más importante, no cabe en ella el humor, el cual, al contrario, está proscrito, lo mismo que cualquier otra manifestación profana. 3. Su relación con el tiempo es formal —las crisis y cataclismos (naturales o sociales) pertenecen al ayer —, utiliza el pasado “[...] para consagrar el presente [...]”

verbales o significantes, representan una mezcolanza de seres dispares que, a pesar de sus proyectos bien articulados, permanecen en su estado letárgico irremediablemente” (1983: 83).

y reafirma todo lo que es “[...] estable, inmutable, perenne: la jerarquía existente, los valores, normas y prohibiciones religiosos, políticos y morales” (Bakhtin 1984: 9). 4. Y, en efecto, en los distintos actos que la constituyen (el reparto de décimas, el novenario, la función principal, el desfile...), saltan a la vista la estratificación, el orden jerárquico y una serie de valores propios del catolicismo (temor a Dios, devoción, arrepentimiento, severidad, etcétera) y esa triada cuestionable de valores asociados al poder: riqueza-belleza-virtud.

UN ATISBO A LA FESTIVIDAD PROFANA

A este aspecto solemne y religioso de la feria de Arreola se opone, por supuesto, su dimensión cómica y profana: la variedad más o menos caótica pero ritual de espectáculos, festejos, agasajos de comida y bebida, bailes, diversiones, juegos, parodias, concursos, fornicaciones, dispendios, mascaradas, cháchara, humillaciones, burlas, canciones, refranes, etcétera, y —en un plano conexo— actitudes, humores, horizontes morales y de comportamiento que, entre otras funciones y consecuencias, tiene la de degradar, suprimir las jerarquías, como señala Bajtín, exhibir la condición carnal de todos los hombres.

No alcanzaría a descomponer aquí, en sus numerosas partes, la fase carnavalesca de *La feria*. Adelanto solamente que, como la fase seria, satisface el planteamiento de Bajtín. Ocupa los mismos días que la fiesta parroquial. Es de hecho el aspecto cómico popular de la celebración religiosa. Guarda relación estrecha con la tierra y los periodos agrícolas; su tiempo es el tiempo exacto de la cosecha del maíz y su algarabía bien podría ser una amplificación de las danzas con que la gente campesina festeja desde épocas antiguas el corte de hoja; danzas de los Sonajeros, Mecos, Pastores, Retos, Paistes (frg. 259). La variable temporal de las crisis como catalizadoras del espíritu festivo está diestramente considerada en la novela. Sabemos que la feria (en sus dos dimensiones) procede del terremoto de 1747 y que otras sacudidas posteriores no han hecho sino renovar los votos religiosos y profanos. Pero, además, en los meses que abarca la narración ocurre

un nuevo sismo y asistimos al momento más delicado de una crisis social (la que concierne las tierras). No es casual que, tras el temblor, el campamento que instala la población entera en las plazas y calles para evitar los inmuebles dañados y protegerse de alguna réplica se convierta en verbena y relaje las costumbres (frg. 142), ni que, justo cuando el conflicto social alcanza su momento más álgido, las clases inferiores quieran hacerle a “Señor San José una Función como no se la han hecho nunca toda esta bola de ricos muertos de hambre...” (frg. 102, p. 515).

La celebración, además, incorpora desfiles (*v. gr.*, la denominada “suelta de caja”, con música y mojjangas, frg. 262) y evoca las formas del espectáculo (la danza de los viejos, frg. 275; las corridas de toros, con todo y sus payasos, frg. 262; las tocadas de chirimía y las serenatas, frg. 245 y 246). Pero no hay una frontera clara ni consistente entre la gente y el espectáculo; los zapotlanenses son, con relativa frecuencia, parte vital de la función (“Ya en la plaza [...] todos se lanzan al ruedo, porque el que no anda perdido está a medios chiles”, frg. 262, p. 605). La celebración profana no es un hecho paralelo; es el periodo festivo de la vida de Zapotlán (tanto así que en esta parte de la obra literaria la inmensa mayoría de las piezas se refieren esencialmente a la feria; Zapotlán es su feria).

La celebración mundana implica sin duda alguna la suspensión de normas y prohibiciones. Se improvisan cantinas (frg. 243) y circula el alcohol por las calles (frg. 262), se relaja el ejercicio de la sexualidad, crece la prostitución (frg. 264 y 255), proliferan las apuestas y el juego (frg. 260), abundan los improperios (frg. 269). ¿Desaparecen los rangos jerárquicos? No del todo. En el baile dominical de la Plaza de Armas, cuando “la gente del pueblo” rompe la barrera social para mezclarse con “las personas decentes”, éstas optan por “abandonar el campo en vez de someterse a esta intolerable y mal entendida democracia” (frg. 270, p. 608). Pero mientras que en la fiesta religiosa las clases bajas quedan relegadas, cuando no desterradas, en los festejos profanos la población entera participa. En los parques, las banquetas, los juegos mecánicos, los puestos de espectáculos y destrezas, los estratos se encuentran. En las corridas de toros, *todos* invaden el ruedo

y lidian; la arena reúne lo mismo jinetes, o sea hombres de recursos, que toreros de cobija (frg. 262). En la quema del castillo, “[...] todo el pueblo estaba reunido en la plaza [...] (frg. 288, p. 616)”. Dicho en otras palabras: aunque no atestiguamos la plena igualación que atribuye Bajtín a los carnavales, sin duda tiene lugar una concurrencia social para la que no hay cabida en los actos religiosos.

(Esto no quiere decir, sin embargo, que el aspecto informal de *La feria* no satisfaga esa condición vital del carnaval bajtiniano; lo hace, y a cabalidad, pero en otro nivel, el del discurso. Ahí, las voces —y, con ellas, los zapotlanenses y otros emisores— desfilan, se enmascaran, se confunden, se igualan, son ellas mismas la Función, todas y cada una de ellas, la vida de la población hecha espectáculo,⁶ se comunican, copulan, colisionan, ríen, disfrutan, alteran el sentido del tiempo, regeneran, degradan. Carmen de Mora Valcarcel lo dice de otra manera: “El sincretismo, la variación, la pluralidad de tonos y de voces, el contrapunto [...] son otras tantas vertientes de la escritura lúdica y festiva de *La feria*” (1990: 110). En la novela de Arreola, la democratización que tanto importa a Bajtín es ante todo verbal. Pero la exposición detallada de esta idea tendrá también que esperar.)

La comida y, como vimos, la bebida y la actividad erótica y sexual abundan en la celebración profana. Cuando Arreola menciona que “Los corrales se vacían de gallinas y guajolotes. Y no hay puerco gordo, ni chivo ni borrego que llegue vivo al Día de la Función...” (frg. 26, p. 481), lo hace para referirse a una multitud reunida, al pueblo atiborrado, al tumulto de fuereños, pero también de parientes visitantes que ocupan cada rincón de las plazas, las calles, los hogares, esto es, al cuerpo social, integrado a fuerza de aglomeración y de un espíritu festivo común. El alcohol cumple una función parecida en la plaza: el lugar está a reventar, todo mundo toma parte y la bebida anega. Detrás de los toros y los charros va “un carro de mulas adornado con ramas verdes y banderas de papel, que conduce uno o dos barriles de ponche de granada con pólvora y alumbre, para que haga

⁶ “Es el Teatro del Mundo”, como se refirió Arreola a esas voces y sus muchos emisores, en una conversación con Eliana Albala (1989: 675).

mejores efectos. Y lo único que se necesita es llevar un jarro y abrir la llave: tu boca es medida” (frg. 262, p. 604). Los de Tamazula, una ciudad cercana, sacan “tres carros con ponche distinto, de guayabilla, de zarzamora y de piña” (*ibid.*, p. 605) y emborrachan a media población. El episodio del torero Pedro Corrales y Concha de Fierro en el burdel guarda estrecha relación con el realismo grotesco de Bajtín. Concha de Fierro es a la vez virgen y prostituta, cortesana que mantiene intacto el himen. Esta traba la entristece, y no tanto porque el tejido le impida ejercitar plenamente su oficio y su sexualidad, sino porque la hace infértil: “Ya vendrá el que pueda conmigo —sueña—. Yo no voy a vestir santos” (frg. 263, p. 605). El vientre de Concha de Fierro es doble, cavidad fecunda y progenie negada. En la prostituta la vida y la muerte (no la propia, por supuesto, sino la de la especie que implica la esterilidad) convergen y se abrazan. Cuando Pedro Corrales consigue penetrarla, ella sale del burdel, dejan la fiesta y se casan. En escenas como éstas, y máxime en la sucesión y la agregación de voces, personajes e historias, vemos levantarse el cuerpo general, colectivo, que tanta importancia tiene en el realismo grotesco de Bajtín. La novela, precisa Saúl Yurkievich, “apunta al variado desfile, al muestrario que proyecte la supraindividualidad, la ciudad en acto” (1995: 42).

Otros elementos propios de la cultura cómico-popular que encontramos en la fiesta mundana de Zapotlán (además de los juegos de destreza y suerte, las máscaras y los bailes, arriba mencionados) son las profecías en clave paródica (frg. 226 y 231), las estampas de fortuna y riqueza material (frg. 227-230 y 232), las bromas (frg. 253), la degradación (frg. 276 y 279), los apodos (frg. 264) y el fuego (frg. 288).

CONCLUSIÓN

Llama mucho la atención el grado en que *La feria* logra actualizar, en forma de novela, la “esencia” (“lo más importante y característico”, *DLE*, s. v.) de la cultura del humor popular según lo entendió Bajtín.

Cualquiera diría que Arreola estudió esmeradamente los planteamientos del teórico ruso y buscó trasladarlos (como si se tratara de un postulado estético general que un arquitecto procura materializar mediante el lenguaje de su profesión y en una obra específica, una casa, por ejemplo, hecha con ingredientes locales) al terreno literario y a la geografía física y humana de su infancia. Es improbable que haya procedido así, aunque no tengo elementos para negar la hipótesis, por más peregrina que sea.

No importa, de todas formas. La alternativa es aún más estimulante: que el autor de *Rabelais y su mundo*, a partir de sus profundos estudios de la tradición cómica y el realismo grotesco, pudiera identificar un paradigma universal o, al menos, occidental; que los rituales serios y paganos de un pueblo chico en el sur de Jalisco lo validen cabalmente, y que, por ende, Bajtín y el objeto de sus investigaciones (esa tradición cómica) autoricen a su vez, desde la distancia de Europa y los siglos, a Arreola, que sancionen, parte por parte, la autenticidad del microuniverso festivo del Zapotlán de *La feria* (y no me refiero sólo a los atributos obvios, a la seriedad de las ceremonias religiosas o la superabundancia de comida y bebida en los convites profanos, por ejemplo, sino también y principalmente a aspectos escondidos y de mayor calado, como las fuerzas que animan el espíritu festivo, la distinta relación de los actos profanos y mundanos con el tiempo y la vida vista en función de la masa colectiva).

La obra de Arreola reclama la pertenencia irrestricta de las fiestas patronales mexicanas, y particularmente de la de Señor San José, a la milenaria tradición de la cultura cómico popular, con raíces saturnales y de apogeo medieval, que Bajtín logró entender en toda su complejidad, su riqueza y su terrenal consistencia en *Rabelais y su mundo*.

BIBLIOGRAFÍA

- Albala, Eliana 1989. "Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas de un mundo que se perdió como las piedras". *Revista Iberoamericana*, núm. 55, pp. 675-683.

- Arias, Patricia 2011. *La fiesta patronal en transformación: significados y tensiones en las regiones migratorias. Migración y desarrollo*, volumen 9, núm. 16, pp. 147-180.
- Arreola, Juan José 1963. *La feria*. Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Juan José 1971. *Confabulario*. Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Juan José 1995. *La feria*, en *Obras*, ant. y pról. Saúl Yurkievich. Fondo de Cultura Económica (*Tierra Firme*), México, pp. 469-617.
- Bajtín, Mijaíl 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.
- Bajtín, Mijaíl 1987. *Problemas de la poética de Dostoievski*, tr. Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, México.
- Bakhtin, Mikhail 1984. *Rabelais and His World*, tr. Helene Iswolsky. Indiana University Press, Bloomington, Indiana.
- “Leyenda de cuando un indígena se sacó la mayordomía”, Zapotlán el Grande: Gobierno Municipal, disponible en <http://www.ciudadguzman.gob.mx/Pagina.aspx?id=d68d5a2d-e9a4-4af0-b4c9-78e5d5938ae9>; consultado el 13 abril de 2019.
- “Leyenda sobre la misteriosa llegada de San José”, Zapotlán el Grande: Gobierno Municipal, disponible en <http://www.ciudadguzman.gob.mx/Pagina.aspx?id=599af798-b577-4c9b-9538-5ab78244a65d>; consultado el 13 abril de 2019.
- López, Ramón 1891. *Reseña de la gran fiesta religiosa de Zapotlán el Grande a su venerando y excelso patrono, el castísimo y gloriosísimo Patriarca Sr. San José, verificada en octubre de 1890*. Tipografía de la “Torre Eiffel” de Francisco Torres y Comp., Guadalajara.
- Merrell, Floyd 1983. “*Los de abajo*, *La feria*, and the Notion of Space-Time Categories in the Narrative Text”. *Hispanófila*, núm. 79, pp. 77-91.
- Mora Valcárcel, Carmen de 1990. “Juan José Arreola: *La feria* o «Un apocalipsis de bolsillo»”. *Revista Iberoamericana*, núm. 56, pp. 99-117.
- Ortiz Monasterio, Ignacio 2018. *Anatomía de “La feria”*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Poot Herrera, Sara 1989. “*La feria: una crónica pueblerina*”. *Revista Iberoamericana*, núm. 55, pp. 1019-1032.
- Poot Herrera, Sara 1992. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Preciado Zacarías, Vicente 2014. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Gobierno Municipal de Zapotlán el Grande, Zapotlán el Grande, Jalisco.
- Real Academia Española 2019, *Diccionario de la lengua española*, disponible en <http://dle.rae.es/?w=diccionario>; consultado el 12 de mayo de 2019.
- Yurkievich, Saúl 1995. “Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa”, en Juan José Arreola, *Obras*, ed. cit., pp. 7-43.

OTRO PUEBLO EN VILO: EL ZAPOTLÁN DE JUAN JOSÉ ARREOLA

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

*Yo quisiera fundar una república espiritual para
hacer una microhistoria de la región: Colima, Ja-
lisco, Michoacán.*

ARREOLA *apud* PRECIADO ZACARÍAS (2004)

Al contrario de lo que parecería en una primera lectura, las palabras de este epígrafe no pertenecen al historiador Luis González (1925-2003), sino a uno de sus más notables precursores: el escritor Juan José Arreola (1918-2001), autor de la novela *La feria*, formada por cerca de trescientos fragmentos donde se construye la microhistoria de Zapotlán, Jalisco. Publicada por vez primera en 1963, la formulación original de esta obra data de 1954, cuando el escritor anotó los fragmentos iniciales en una libreta.¹ Menciono esto porque *La feria* es anterior a la difusión en 1968 del libro de Luis González *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, redactado a partir de una investigación de 1967 que se desarrolló sobre todo *in situ*. Ambas son obras “josefinas”, es decir, adscritas a San José: la segunda desde el nombre mismo de la comunidad que describe; la primera, por la fiesta del santo patrono de Zapotlán, celebrada con una serie de actos religiosos y con una feria el 23 de octubre, en lugar del tradicional 19 de marzo; la versión manuscrita de la novela aclaraba que este cambio se debió tanto al deseo por diferenciarse de las abundantes festividades efectuadas en la misma fecha,

¹ Gracias a la labor de Sara Poot, el contenido de este manuscrito está ya disponible en una edición tanto facsimilar como diplomática, la cual tituló con una bella frase derivada de una canción popular: *De las ferias, la de Arreola es más hermosa* (2013).

como al hecho de que octubre es más propicio para las celebraciones, por ser tiempo de secas y de cosecha: “[la fiesta] se hacía en marzo, como en todas partes, y eso no tenía chiste. Había que hacer algo distinto, y entonces se pensó en el Novenario, con vísperas, función, rosario y todo lo demás. Se señaló el mes de octubre, porque para entonces no llueve y el maíz está bien maduro y se sabe lo que se va a cosechar” (*apud* Poot 2013: 77). San José de Gracia (Michoacán) es una comunidad mucho más pequeña que la actual Ciudad Guzmán, antes Zapotlán el Grande (Jalisco),² pero comparten una vida regional con grandes confluencias (sociales, religiosas, históricas, culturales, et- cétera). Como el eje de este trabajo es el libro de Arreola, usaré la obra de Luis González, cuyo análisis extenso no es mi objetivo, para realizar algunas comparaciones entre ambos textos.

La edición príncipe de *Pueblo en vilo*, orgullo de El Colegio de México, tuvo dos reimpressiones, así como dos traducciones al inglés y dos al francés, hasta que en 1984 circuló en la colección *Lecturas Mexicanas*, donde resultó accesible para un público receptor mucho más amplio, según se constata por la distancia que media entre los dos mil ejemplares de la primera edición y los cincuenta mil de la octava (si contamos la segunda y la tercera como ediciones, aunque más bien fueron reimpressiones). De este modo, se ratificaron los vaticinios expresados por Luis González en una *captatio benevolentiae* de la edición original, la cual no está exenta de jactancia e ironía:

Estos apuntes no fueron pensados, por lo menos en un principio, para un público académico. Al investigar y escribir el autor tuvo más presentes

² Zapotlán el Grande, cuyo nombre cambió en 1856 al de Ciudad Guzmán (en honor al general insurgente Gordiano Guzmán), fue designado cabecera municipal en 1878. El municipio completo fue denominado Zapotlán el Grande a partir de 1997, aunque su población principal conservó el apelativo de Ciudad Guzmán. En cuanto a San José de Gracia, como los mexicanos no somos muy creativos para los topónimos (o quizá, más bien, somos devotos), además de Michoacán, poseen poblaciones pequeñas o minúsculas con el mismo nombre Aguascalientes, Jalisco, Oaxaca, Sonora y Sinaloa.

a sus paisanos que a sus colegas y no creo que deba arrepentirse de la clase escogida para ser la destinataria principal [...]

El rancharo, si llega a comprar una obra, la lee de cabo a rabo, la presta a sus amigos y es frecuente que se hagan tertulias para oír-la. Estos apuntes no tendrán tantos compradores como las obras de enjundia académica, pero sin duda tendrán más lectores que muchos libros de gran interés académico.

Creo que mi lectorio y auditorio no bajará de miles de personas, y lo creo porque estoy seguro del patriotismo local de la gente de mi tierra y la curiosidad de los habitantes de las parroquias que la circundan (1968: 25).

El autor habla aquí de “patriotismo local” (casi un oxímoron); en cambio, en otros pasajes presume de haber escrito la “historia universal” de San José de Gracia, frase que incluso estuvo a punto de nombrar al libro completo (y en la cual, por cierto, se proyecta la sombra de un título de Borges: *Historia universal de la infamia*). Pese a la enunciación preventiva y distanciada de Luis González respecto del mundo académico, su vaticinio no se cumplió, como lo han demostrado, entre otros elementos, los diversos homenajes que hasta la fecha ha recibido.³

En esa octava comparecencia pública, Luis González quiso ofrecer una obra más dúctil y fluida; por ello eliminó partes que consideró prescindibles, según anota con su típico estilo jocoserio y de entonación oral: “Como esta edición busca congraciarse con quienes sólo leen por gusto y sin ánimos de encontrar pelos en la sopa, prescinde de un prólogo extenso, de tres introducciones, igual número de despedidas y una prehistoria; en suma, suprime cosa de cien páginas”

³ Uno de los más significativos fue el coloquio organizado en su homenaje en 1993, es decir, a veinticinco años de la difusión de *Pueblo en vilo*. Entonces se contó tanto con análisis directos de la significación de este volumen para la historiografía mexicana, como con testimonios de las enseñanzas (directas e indirectas) que Luis González había inculcado a académicos de distintas disciplinas, lo cual demostró que su influencia desborda los límites del campo de la historia (véase Ochoa Serrano 1994).

(1984: 9). También se borraron algunas referencias bibliográficas presentes en el prólogo original, donde, luego de reconocer las aportaciones de varios libros de historia nacional y regional, entre estos últimos el *Bosquejo histórico y estadístico del Distrito de Jiquilpan*, de Ramón Sánchez, y *Quitupan*, de Esteban Chávez, el autor confesaba: “Se sacó mucho más de libros no históricos, aun cuando las notas de pie de página hagan pensar lo contrario. Estos apuntes reconocen su deuda con Agustín Yáñez por *Al filo del agua* y *Las tierras flacas*, Juan José Arreola por *La feria*, y Juan Rulfo por *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*” (1968: 19). Me pregunto qué opinaría un historiador ortodoxo sobre el desparpajo con que González afirma haber “sacado” mucho más de “libros no históricos”.

Pese a la posterior supresión, en el prólogo original, del nombre de esos tres grandes escritores jaliscienses —Yáñez, Arreola y Rulfo—, Luis González dejó intactas las notas a pie de página que delatan, en el desarrollo de su texto, el uso de la literatura como una curiosa fuente de información historiográfica. Por ejemplo, al describir la vida cotidiana de los habitantes de San José de Gracia, cita entre comillas esta frase: “Relaciones cautelosas y bajo todos los respetos y disimulos” (1984: 71), cuya fuente original se señala oblicuamente en la nota, donde se lee: “La vida del pueblo de San José de Gracia coincide en muchos aspectos a la descrita por Agustín Yáñez en *Al filo del agua*” (1984: 71). Nótese esta singular enunciación: es la vida real y concreta que él intenta representar históricamente en su libro la que coincide con la ficción de la novela de Yáñez, no al contrario.

Conviene destacar otra voluntaria omisión del original, en cuyo arranque se declaraba el propósito de acercar el ejercicio historiográfico al literario: “La historiografía local, como la biografía, parece estar más cerca de la literatura que los otros géneros históricos, quizá porque la vida concreta exige un tratamiento literario, quizá porque la clientela del historiador local es alérgica a la aridez acostumbrada por los historiadores contemporáneos. El redactor de una historia local debiera ser un hombre de letras” (1968: 22). No resisto la tentación de aventurar que, al escribir esta frase, Luis González tenía en

mente a Arreola,⁴ pues *La feria* no sólo es mencionada en el prólogo de *Pueblo en vilo*, sino que incluso proporciona una frase para caracterizar a uno de los personajes más simbólicos de la Revolución.

En efecto, cuando en el capítulo “Los agentes de la Revolución en San José”, González narra la rivalidad militar entre Francisco Murguía y Francisco Villa (tema que, por cierto, obsesionó al escritor Rafael F. Muñoz), dice: “La batalla [entre ambos ejércitos] fue en la Cuesta de Sayula. Unos días antes Villa había hecho su entrada triunfal a Guadalajara. Después del triunfo el general Villa comenta: «Otra victoria como ésta y se nos acaba la División del Norte»” (1968: 180). Esta última frase aparece entrecomillada y con esta nota a pie de página: “Juan José Arreola, *La feria*, p. 22”, la cual remite a la edición original de la novela de Arreola, incluida en la bibliografía

⁴ Luis González tuvo oportunidad de leer varios avances de su libro frente a dos públicos muy distintos: primero, ante los propios josefinos, en la comunidad misma; después, ante alumnos y profesores de El Colegio de México. Las reacciones de estos últimos fueron encontradas, según recordó Andrés Lira, entonces estudiante del Doctorado en Historia: “Rafael Segovia advirtió que el estilo personal y coloquial resultaba agresivo y que no estaba a tono con la obra académica de lenguaje sereno. Es más, señaló que parecía un remedo de obras como *La feria* de Juan José Arreola y otras [...] Entonces Don Daniel Cosío Villegas, con la impaciencia que a veces —las más— le caracterizaba, dijo que ya era tiempo de escuchar al doctor Gaos, quien se apresuró a decir: «La primera recomendación que le hago es que no cambie ni una coma. El estilo nos pone en contacto con San José de Gracia; sin el estilo lo perderíamos, nos iríamos a cualquier comunidad aldeana de cualquier parte»” (Lira 1994: 170). En más de una ocasión, el propio Luis González se mofó de lo que opinaron sus colegas académicos, para quienes él había “desperdiciado” su año sabático, usado en la investigación y escritura de su futuro libro; González rememoró así la reacción de sus colegas frente a la lectura del borrador de su obra: “La mayoría tuvo la amabilidad de leer y darme su sentido pésame por haber perdido todo un año de mi vida académica, por haber perpetrado de un modo irresponsable una historia a todas luces sin valor alguno. De la reprimenda colectiva se abstuvieron tres figuras muy respetadas: Antonio Alatorre, José Gaos y Daniel Cosío. Este último, poder tras el trono, hizo que se publicara enseguida la Historia Universal de San José” (González 1994: 14).

final de *Pueblo en vilo*.⁵ Álvaro Matute identificó un intertexto histórico de este pasaje: “De hecho, cuando [Arreola] narra la derrota de los constitucionalistas en la Cuesta de Sayula, reconocí dos párrafos de *Mis memorias de campaña*, del general Amado Aguirre, mi abuelo materno” (Matute: 49).

Los libros escolares de historia, tan deseosos de fomentar un patriotismo oficial más bien hueco, consignan frases memorables, como la que supuestamente pronunció Guillermo Prieto en 1858 para increpar a los soldados que amenazaban con segar la vida de Juárez: “¡Los valientes no asesinan!” Quizá sea por mi naturaleza escéptica, pero confieso que yo más bien me inclino a compartir la postura del narrador de un relato de Borges, quien declara: “Salvo en las severas páginas de la Historia, los hechos memorables prescinden de frases memorables” (Borges 1996: III, 14). No obstante, debe destacarse el excelente olfato artístico de Luis González, quien aprecia cómo la sentencia que Arreola adjudica a Villa sintetiza de manera magistral el significado histórico de esa batalla, pese a que la fuente sea meramente literaria. Asimismo, esa frase concede a Villa un rasgo por lo general ausente de los registros historiográficos: su ejercicio de la autoironía (según yo, un recurso retórico estudiado de manera insuficiente por la teoría literaria).

Ahora bien, luego de afirmar que la historia local debiera ser redactada por un hombre de letras, Luis González añade: “Yo me hubiera contentado con el empleo de las formas expresivas de la comunidad estudiada. Lo intenté, pero al releer el manuscrito he caído en la cuenta de que en San José no se habla así” (1968: 22). Ya sea sincera modestia o hábil *captatio benevolentiae*, esta pretendida insatisfacción olvida (o finge olvidar) que hay diferencias sustanciales entre el contexto de la oralidad y el de la lectura (en silencio o en voz alta);

⁵ Menciono este detalle, aparentemente secundario, porque el escritor jalisciense modificó algunos fragmentos de *La feria*, cuyas versiones posteriores no coinciden literalmente con la primigenia. Para este trabajo, citaré esa novela por una edición más reciente y asequible: la de sus *Obras*, de 1995, en el Fondo de Cultura Económica.

por ello, la búsqueda de una expresión escrita que en verdad reproduzca la sintaxis o los rasgos fonéticos de un habla, podría generar un texto de difícil descodificación para el receptor. Asimismo, no hay equivalente escrito para algunas instancias propias de la performatividad oral, donde, por ejemplo, cada interlocutor interviene sin que un narrador externo le ceda la voz, además de que se ayuda de gestos faciales y corporales de muy diversa índole, difíciles de trasladar a los signos de una página.

Tanto en *La feria* como en *Pueblo en vilo*, el lector, que no oyente (pues aunque alguien escuche la lectura de un texto, no es un oyente tradicional), asiste a dos logradas modalidades de la estilización de la oralidad pueblerina. La obra de Arreola logra esa estilización oral (u oralidad fingida) creando un tono particular e identitario para cada personaje, cuya voz incluso se puede reconocer en los fragmentos discontinuos en que se presenta; como señala una estudiosa:

Si aludo a la noción de voz, a pesar de tratarse de un texto delineado por la escritura, es porque la mayor parte de los fragmentos [de *La feria*] están contruidos en un tono oral, no sólo porque se intente una recreación de las formas fonéticas de las hablas con las notas peculiares de cada una de ellas, sino también, y sobre todo, porque cada elocución implica un punto de vista, una conciencia que va modelando sus perfiles —tonos y acentos— en función de un enunciado anterior, previendo una réplica, atendiendo siempre a una presencia frente a sí, con la que se busca el acuerdo, la complicidad o de plano el enfrentamiento. El lector se encuentra en todos los casos con hablas vivas, que poseen su propia historicidad y una nítida pertenencia a determinadas clases sociales, culturas e ideologías (Munguía Zatarain 2011: 78-79).

En la escritura de Luis González, esa estilización de la oralidad se basa en un narrador unitario en tercera persona que acude al tono de una sabrosa conversación cotidiana para asumir una voz autorizada (pero por suerte no autoritaria), gracias a la cual, sorprendentemente, nos alecciona sin avisarnos de ello e incluso sin pretenderlo (si así se contara nuestra historia, desde la más inmediata hasta la más trascendente, los

mexicanos seríamos menos ignorantes de ella). Asimismo, las referencias bibliográficas de origen histórico refuerzan ese discurso de raíces orales, al cual se encuentran supeditadas. Por ejemplo, las fuentes escritas rara vez son citadas de manera directa y completa por González; más bien se presentan como referencias que completan el discurso central; si, además de ello, se considera que muchas de las fuentes incluidas en las notas a pie de página provienen tanto de documentos familiares, como de diversas conversaciones sostenidas por Luis González en el proceso de la investigación (de nuevo, con la participación privilegiada de algunos miembros de su propia familia), se concluirá que su relato histórico posee un predominante tono oral. Desde una perspectiva académica tradicional, este último factor plantearía un problema, ya que resulta casi imposible cotejar algunas de las referencias escritas citadas por el autor, así como todas las orales; creerle o no se reduciría a una cuestión de fe.⁶ En cambio, tanto la lista de archivos públicos usados, como la bibliografía final (libros, periódicos y revistas), parecen en principio más ortodoxas, si bien no deja de haber rasgos iconoclastas y provocativos, como la inclusión de las revistas *Selecciones del Reader's Digest* o *Los Supermachos*, que de seguro serían desdeñadas por historiadores “más serios”, pero de lectura menos sabrosa.

En cuanto a los otros elementos gráficos que acompañan la escritura, *Pueblo en vilo* contiene veinticinco fotografías de lugares y personas (entre éstas, las de varios hombres barbados que fueron fundadores del pueblo). En el prólogo de la obra, donde forja una hábil defensa del

⁶ Respecto de este punto, en una de las primeras reseñas académicas del libro, Fernando Díaz asume una postura desembozadamente pragmática: “No constituye motivo de polémica que el autor conceda fe a muchos documentos del patrimonio familiar que utiliza para precisar algunas cuestiones importantes, así como también a los informes recogidos en entrevistas y a las suministradas oralmente por miembros cercanos de la familia. Por razones que consideramos obvias, dada la seriedad, formación y experiencia en la investigación histórica del autor, se pueden aceptar como fidedignas a la luz de la crítica moderna. La historia es también, en cierto sentido, una cuestión de fe” (1970: 590-591).

ejercicio de la microhistoria,⁷ Luis González afirma que la historia local es más cualitativa que cuantitativa; por ello, los datos estadísticos no serían de mucha significación. No obstante, acepta que “para no quedar fuera de la manía actual, se ha cuantificado más allá de lo razonable, aquí y allá se han deslizado terribles ringlas de números” (1968: 16); en lo personal, no percibo en el libro ese pretendido carácter terrible de los números (sí, en cambio, el de algunas interminables listas de nombres, las cuales, sin embargo, quizá tengan más prosapia, ya que se parecen a las genealogías visibles en el Antiguo Testamento). Como quiera que sea, los elementos anexos a la escritura (incluido un humilde mapa) intentan reforzar el contrato de veracidad propuesto: se está hablando de algo que existe en el mundo real y concreto, hasta cierto punto verificable por el lector.

En el caso de *La feria*, sus 288 fragmentos, sin numeración alguna, van desde una línea hasta páginas completas, y se presentan separados entre sí por un espacio en blanco (“significante cero”, según cierta tendencia semiótica; es decir, hay ausencia de signo pero no de significado, porque el simple cambio de voz o narrador es significativo); cada fragmento es precedido por una minúscula viñeta cuya imagen suele indicar el contenido: una cruz para aludir a las referencias religiosas, un cañón para los hechos bélicos de la Revolución, una serie de milpas para la agricultura o un corazón para una confesión amorosa, por ejemplo. No queda claro si esas viñetas, fruto del excelente artista gráfico Vicente Rojo, integraban la propuesta original de Arreola o si fueron una atractiva adición tipográfica decidida por la editorial Joaquín Mortiz, encargada de imprimir la obra en 1963, donde fueron descritas simplemente como “asteriscos” (la portada ofrece algunas bellas imágenes del mismo estilo, más grandes); en última instancia, forman parte del contrato de lectura ofrecido al receptor, signado por una plena intención artística:

⁷ El éxito de *Pueblo en vilo* lo llevó a escribir de inmediato un libro de nítida propaganda gremial a favor del ejercicio de esa vertiente histórica: *Invitación a la microhistoria* (1973).

En la relación entre signos y espacios blancos también participan las viñetas de Vicente Rojo, hechas expresamente para esta novela. Representan, entre otras cosas, motivos religiosos, instrumentos de labranza, piezas sueltas de ajedrez, objetos, frutos y animales. En ocasiones se relacionan directamente con el fragmento que encabezan y algunas veces con historias del propio texto que aparecen en otras páginas. Las pequeñas figuras entran en juego con los fragmentos, reforzando y apoyando las partes y el conjunto textual. La última viñeta no acompaña a ningún fragmento, sirve de marco final que clausura la novela (Poot 1989: 1019).

Ahora bien, para mostrar de forma sucinta las estrategias narrativas usadas en ambos libros, describiré enseguida un par de ejemplos. El primero es el fragmento 53 de *La feria*, el cual se limita a este minidiálogo: “—¿Me permite que insista? / —Sí cómo no, Don Bolchevique” (Arreola 1995: 493). Aquí no se identifica a los interlocutores, ni se indica el tema de su plática; sin embargo, muchas páginas después, en el fragmento 219, se transcribe un extracto de la declaración judicial del indígena Félix Mejía Garay, quien dice que se acusa a todos los miembros de su comunidad de ser “bolcheviques” (me informan que, en algunas zonas del país, este término peyorativo no tenía precisas connotaciones políticas, sino que se usaba para descalificar a los “sin camisa”, o sea, a la gente pobre); así, el lector recibe el indicio textual para deducir que los dos anónimos sujetos del minidiálogo discutían, en calidad de opositores, el reclamo de los indígenas, quienes durante siglos han demandado la restitución de las tierras arrebatadas a sus antepasados por los conquistadores españoles; por ello, la gente “decente” de Zapotlán tilda de bolchevique (¡vaya insulto!) a cualquier persona que apoye esa demanda (al final de la novela, el propio párroco es alejado de su iglesia por alentar a los indígenas en su justo reclamo). Para crear este pasaje, Arreola se basó en un documento original, el cual había llegado a sus manos, según describe Poot: “Otro documento que proviene de Zapotlán es la declaración presentada en 1962 por un miembro de la comunidad indígena: son seis páginas escritas a mano por Pedro García Garibay. En *La feria* se eligen algunas partes de esta declaración y se

distribuyen en dos fragmentos [...] En términos generales, se respeta la sintaxis y el léxico, sólo se corrige la ortografía, se cambian los nombres de los personajes y se elimina o sustituye el dato exacto de las fechas” (1992: 208).

El segundo ejemplo proviene del capítulo de *Pueblo en vilo* dedicado a la denominada Revolución cristera: “Al finalizar el año de 1928 la gente de San José de Gracia andaba desperdigada. El grupo mayor fue conducido por Anatolio Partida a los Altos de Jalisco, donde se sintió en corral ajeno [...] Hizo buen papel ante el enemigo y discutible ante la propiedad y las mujeres. Un alto jefe de aquella zona le llamó la atención a Partida por los desmanes amorosos de su tropa. Anatolio repuso: «Yo traigo hombres, no jotos»” (1968: 213). Este pasaje muestra que, si bien el libro de González ejerce, mediante el uso de la ironía, una postura crítica de la sociedad, lo hace con base en una expresión verbal ajena a una sátira convencional, pues no es emitida desde una voz de superioridad ética respecto de los otros. Algo semejante sucede a lo largo de toda *La feria*, donde se presentan las voces, complementarias u opuestas, de los habitantes de Zapotlán, cuyas conductas no son juzgadas por un narrador externo al mundo de ficción, pues Arreola sabe que la mejor literatura moderna busca presentar al lector las situaciones para que él mismo deduzca las sugerencias implícitas en el texto.

El lapso histórico de referencia de los dos libros es parecido. *La feria* se inicia con un fragmento que, desde el presente, remite a la década de 1530, cuando fray Juan de Padilla comenzó su tarea de evangelización en la zona donde, el 15 de agosto de 1533, se fundaría Zapotlán. Esta población finalmente se pondría bajo el amparo de San José el 22 de octubre de 1749, luego de un terrible temblor que, sin embargo, no dejó víctimas fatales (Tello registra fuertes temblores en la zona desde 1573); en cambio, sí las hubo en el terremoto del 25 de marzo de 1806, el cual causó tanta devastación y mortandad que, tres días después, los principales habitantes del pueblo refrendaron su fe en ese santo. En su sentido cronológico, el relato termina con la inclusión del citado documento de reclamo de los indígenas de Zapotlán presentado a las autoridades en 1962, es decir, cerca del

tiempo de enunciación real del texto. Esta relativa secuencia cronológica debe ser reconstruida por el lector mismo, ya que los 288 fragmentos de la novela no siguen ningún orden, pese a que a veces haya cadenas de fragmentos que se desplazan del pasado al presente. Nunca he creído en la existencia de lectores plenamente pasivos; sin duda, el libro de Arreola exige la coparticipación de receptores atentos y muy activos.

Las relaciones de la obra de Arreola con el discurso historiográfico son abundantes. Como muestra expongo *in extenso* lo que sucede en el fragmento inicial del texto (antecedido por la viñeta de una cruz), cuyo primer párrafo presenta los orígenes del pueblo:

Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre. Desde que fray Juan de Padilla vino a enseñarnos el catecismo, cuando don Alonso de Ávalos dejó temblando estas tierras. Fray Juan era buena gente y andaba de aquí para allá vestido de franciscano, con la ropa hecha garras, levantando cruces y capillitas. Vio que nos gustaba mucho danzar y cantar, y mandó traer a Juan Montes para que nos enseñara la música. Nos quiso mucho a nosotros los de Tlayolan. Pero le fue mal y dizque lo mataron. Dicen que aquí, dicen que allá. Si fue en Tuxpan, lo hicieron cuachala. Si fue aquí, nos lo comimos en pozole. Mentiras. Lo mataron en Cíbola a flechazos. Sea por Dios (Arreola 1995: 471).

Una de las fuentes del autor es la *Crónica miscelánea de la Sancta Provincia de Xalisco*, escrita en 1652 por fray Antonio Tello, quien nos legó el documento más antiguo sobre la fundación y evangelización de la Nueva Galicia. Entre las misiones evangelizadoras de la región, destaca la de fray Juan de Padilla, quien se encargó de la ardua catequización de varias provincias, especialmente de Tzapotlán, en donde fundó una de las primeras capillas, según se establece en el volumen 1 del libro segundo:

Juan de Padilla, en el mismo año que entró en Tzapotlán. Predicó a los naturales de esta Provincia y los fue chatequizando y bautizando,

yendo y viniendo a Tzapotlán, donde tenía su asistencia, y a las otras provincias referidas; derribó sus ídolos, erigió templos, y los dispuso de suerte que a los fines del dicho año, en que ya era corregidor Gonçalo Moreno, comenzaron todos a reconocer la yglesia, la qual tenía ya hecha, aunque pobre y humilde, teniendo particular afición a las cosas del culto divino, y más con la ayuda que les fue este año, de un español que acertó a llegar allí llamado Juan Montes, gran músico, el qual, a persuasión y ruegos del padre fray Juan de Padilla, les comenzó a enseñar la música y canto eclesiástico... (Tello 1968: I, 273-274).

En el volumen dos de ese mismo libro, Tello relata la muerte de fray Juan de Padilla, con énfasis en los rasgos heroicos del franciscano:

... y apenas había comenzado a caminar el sancto fray Juan de Padilla, quando vio venir hacia sí unos yndios de guerra con sus arcos y flecha a matarle [...] Entonces el bendito padre rogó al portugués, que, pues llevaba caballo, huyese de aquellos bárbaros crueles y llevase consigo los yndios donados y los otros que, por ser ligeros, le podrían seguir y escaparse. Hiçolo el portugués así, y el bendito fray Juan, hincado de rodillas, en oración, encomendando su ánima a aquel Señor por cuyo amor y fee se había puesto al peligro, lo aguardó y fue muerto por aquellos inhumanos carniceros, los quales, después de haberle flechado, le echaron en un hoyo y cargaron de piedras a vista del portugués y de los yndios que, habiéndolo visto, pasaron un río grande y así se escaparon, desamparados de su padre y caudillo fray Juan de Padilla [...] Díxosse que los yndios habían salido a matar a este religioso por quitarle los ornamentos y bastimentos que llevaban, y que en su muerte hubo muchos prodigios, porque el sol se obscureció, viéronse globos de fuego y cometas, inundóse la tierra, y de esto hay mucha memoria en la Provincia de Culiacán y lo trataban algunos papeles y escriptos que dexó Don Pedro de Tobar, uno de los fundadores de aquella Villa, el qual murió y está enterrado en ella (Tello 1973: II, 354-355).

Como se ha visto al final del antecitado párrafo de Arreola, él no retoma el sentido hagiográfico de la muerte de Padilla, sino que,

mediante un giro irónico, convierte los detalles de su martirio en un elemento más de una ridícula disputa local, donde se exhibe un absurdo provincianismo. Además, con gracia indica las diferencias culinarias, porque en Tuxpan habrían preferido comerse al sacerdote en cuachala (carne desmenuzada en caldo), mientras en Zapotlán en pozole.

El segundo párrafo del primer fragmento de *La feria* adelanta uno de los varios ejes de esta novela fragmentaria: el reclamo de la población indígena por las tierras (otro es la celebración anual de la fiesta de San José):

Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos. Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques. Unos dicen que lo quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios. Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale [...] “Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted: nos lo quitaron todo...” (1995: 471).

Francisco de Sayavedra fue primo de Cortés y hermano de Alonso de Ávalos (o Dávalos) Saavedra, la figura más sobresaliente de la región durante los primeros años de dominio español; tanto, que por mucho tiempo la zona fue denominada “Provincias de Ávalos” (véase Munguía 1998: 40-47). Según Marcel Bataillon en su libro *Erasmus y España*, Francisco de Sayavedra fue procesado por la Inquisición debido a sus lecturas erasmistas, pues proponía que Dios otorgaba libre albedrío a los seres humanos para que eligieran el camino del bien o del mal, con la consecuente oportunidad para el arrepentimiento, en caso de haber cometido pecados:

Buen ejemplo de inmigrante español que trae en su barjuleta un libro de Erasmo es cierto Francisco de Sayavedra, extremeño, avecindado en una hacienda en las inmediaciones del convento franciscano de Zapotlán. No

se trata de un “alumbrado” de los que todo lo esperan de la oración y de la gracia divina. Al contrario. “Estando leyendo en un libro de Erasmo en que decía ciertas devociones”, trabó con varios vecinos una conversación sobre el libre albedrío, y dijo (sin invocar para nada la autoridad de su devocionario erasmiano) “que había oído decir que Dios había dado [al hombre] un libre albedrío para que si siguiese el mal camino, que Dios le esperaba para que se arrepintiese”. El clérigo Juan de Castañeda rectificó diciendo que en el segundo caso “Dios le daba gracia para que se arrepintiese”. Al día siguiente lo consultó Sayavedra con el propio guardián de Zapotlán, Fr. Juan de Padilla, y se convenció de que “para que uno haga buenas obras es menester que Dios le dé gracia” (1982: 811-812).

Si bien la fuente original de estos datos es el *Proceso contra Francisco de Sayavedra, por erasmista*, publicado por Julio Jiménez Rueda en el *Boletín del Archivo General de la Nación* (México, t. XVIII, 1947), Arreola parece haberse enterado de él por la obra de Bataillon, según comenta Preciado Zacarías al tratar el tema de La Cofradía del Rosario, hacienda que había pertenecido a Sayavedra: “El hacendado fue condenado a pagar: «Cien pesos de oro de minas y una arroba de aceite para la lámpara que arde en el monasterio de San Francisco de Cuernavaca, más una misa por el perdón de sus pecados». Este notable texto me lo reveló Juan José Arreola en un libro egregio de Marcel Bataillon” (1989: 173). Arreola conoció el libro de Bataillon gracias a Antonio Alatorre, quien fungió como traductor de la edición, difundida por vez primera por el Fondo de Cultura Económica en 1950. Por suerte, los caminos del conocimiento son múltiples y se entrecruzan.

Deseo destacar también que el fragmento inicial es emitido por una primera persona de plural que se identifica colectivamente con el pueblo. Arreola desdobló después ese pasaje en varios más, asociados a voces diferenciadas, con lo cual logró imprimir a su texto ese rasgo de simultaneidad (simulada, se entiende, pues el lenguaje es lineal y sucesivo) cuyo antecedente él mismo ubicó en una obra de Jean Paul Sartre: “La mejor novela de Sartre es *El aplazamiento*. Es la mejor

idea de la simultaneidad. Es un antecedente directo de *La feria*” (Arreola *apud* Preciado Zacarías 2004: 72).

Por su parte, *Pueblo en vilo* arranca en el propio año de la caída de Tenochtitlan, 1521, el cual sirve para la primera sección del volumen, titulada “Tres siglos de iniciación”, o sea todos los antecedentes regionales antes de la fundación de San José de Gracia el 19 de marzo de 1888, descrita en el segundo apartado: “Medio siglo en busca de comunión” (1861-1910). A ello se agregan dos partes más: “Treinta años de penitencia” y “Veinticinco años de mudanzas”, centrados en los periodos 1910-1943 y 1943-1967, respectivamente (la edición de 1984 eliminó en su totalidad los tres capítulos de la primera parte de la versión original). Como se ve, si bien los títulos de las secciones del libro de Luis González son más bien literarios, el orden de ellas, así como la indicación de fechas de casi todos sus capítulos, ofrecen una clara guía cronológica para el lector. Pero quizá esta descripción sea relativamente engañosa, porque a veces el autor no respeta las denominaciones historiográficas más canónicas. Por ejemplo, al enlistar los seis sucesos que alteraron la calma del pueblo entre 1867 y 1882, califica el primero de ellos, la revuelta de Ochoa, como “un episodio de la rebelión cristera, que abarca los estados de Michoacán, Querétaro, Guanajuato y Jalisco, y se produce durante la administración del presidente Lerdo de Tejada para protestar por la política en materia religiosa; sobre todo por haber incorporado a la Constitución las Leyes de Reforma” (1968: 111). Así, con base en una certera intuición, él inventa un deliberado anacronismo que ayuda a entender los procesos históricos de la zona, tendiendo un nítido puente entre el siglo XIX y el XX respecto de la conducta profundamente conservadora de los habitantes de esa zona.

En 1984, al rescribir la introducción de su libro, Luis González señaló tanto la singularidad como la representatividad de San José de Gracia en el ámbito nacional; por ello aventuró, exultante: “Ojalá sean atinados los pareceres de aquellos observadores que aseguran la representatividad y la singularidad de San José de Gracia. Si como dicen, esta columna vale como botón de muestra de lo que son y han sido muchas comunidades minúsculas, mestizas y huérfanas de

la región montañosa del México central, *Pueblo en vilo*, imagen veraz de San José, puede servir a los preocupados por encontrarle el hilo a México” (1984: 9). ¿En qué sentido es veraz *Pueblo en vilo*? En el mismo que lo es una obra literaria de carácter realista como *La feria*, es decir, no como la enunciación de una verdad científica única e incontrovertible, sino como la expresión verbal del relato de sucesos cotidianos con base en información escrita, testimonios orales y experiencias personales, que son las tres fuentes primarias que reivindica Luis González para su libro, y también las que pueden rastrearse en Arreola cuando se acomete la ardua labor de identificar los múltiples y casi siempre innombrados intertextos con los que dialoga y de los que se sirve. Un rasgo diferencial entre estas dos obras, que no podré desarrollar por falta de espacio, es el nivel mítico, levemente visible en *La feria* y más bien ausente en *Pueblo en vilo*, obras en las que sin duda los autores alcanzaron no la sencillez, sino esa modesta y secreta complejidad de la que hablaba Borges como ideal de madurez de muchos escritores.⁸

La historia y la literatura son dos líneas paralelas que convergen, gracias a su coincidencia en un elemento que está en los orígenes mismos de la humanidad: la construcción de relatos, ya sea por la búsqueda consciente o involuntaria del conocimiento o por simple goce estético. No en balde desde 1978 Hayden White planteó que la narrativa histórica está formada por “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (White 2003: 109). *Pueblo en vilo* es una muestra palpable de esto, porque su forma verbal se parece más a un relato literario que a una investigación académica. Entre los abundantes ejemplos que lo demuestran, escojo uno que fácilmente podría ser un fragmento de *La feria*. Al describir la vida cotidiana de los habitantes de la zona, Luis González ilustra su

⁸ “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (Borges 1996: II, 236).

lucha de sobrevivencia contra algunas fuerzas sobrenaturales mediante este breve relato:

Nadie pone en duda las apariciones del diablo y las ánimas del purgatorio. Satanás, para no chocar con la costumbre de la región, suele aparecerse a caballo. Un día cargó con un malhechor y ya lo llevaba volando por los aires, cuando vio que su víctima extraía un rosario del bolsillo de la camisa, lo que fue suficiente para soltarlo. El pobre pecador se hubiera hecho trizas de no haber caído milagrosamente en las ramas de un acebuche de la barranquilla, que desde entonces se llama “Barranca del Diablo” (1968: 110-111).

Se trata, obviamente, de literatura oral en su sentido más clásico, como incluso lo señala una nota a pie de página que especifica la fuente de este relato oral, transmitido ahora por un medio escrito: “Ésta es una historia muy repetida por los viejos de la región”.⁹

Quizá convenga mostrar ahora la estructura global de *La feria*, para lo cual escojo, entre numerosos fragmentos posibles, el largo pasaje donde los habitantes de Zapotlán, aterrorizados por la duración y fuerza de sucesivos temblores, expresan su probable última frase o pensamiento, los cuales se eslabonan de forma continua y yuxtapuesta, en un fragmento que casi constituye una estructura fractal

⁹ Como se sabe, la literatura oral vive y se renueva mediante variantes hasta convertirse en tradición. Por ello, en la versión reformulada de *Pueblo en vilo* difundida por la editorial Clío en 1999, la cual se basa en las ediciones de El Colegio de México (1968) y de El Colegio de Michoacán (1995), este suceso es descrito así: “Después de una noche de borrachera, cuando empezaba a clarear, un enorme murciélago que despedía chispas de sus ojos, lo levantó [al malhechor] y se lo llevó por los aires. Como supuso el malhechor que aquel monstruo era Satanás injertado en murciélago, invocó a Jesús, María y José e hizo la señal de la cruz, lo que fue suficiente para que el animal lo soltara en el ramaje de un granjeno [un tipo de árbol] donde al otro día lo encontraron sin sentido unos pastores. Difundida la historia, se juntaron los vecinos y pusieron en el lugar del granjeno una cruz de roble de tres varas de alta y a la barranquilla donde estaba el granjeno la llamaron desde entonces barranca del Diablo” (González 1999: 67).

donde se reproduce, en pequeño y dentro de la misma obra, el diseño global de ésta. La fugaz, pero al mismo tiempo dilatada, situación límite en la que los personajes corren el riesgo de perder la vida, los induce a develar su alma; así, todos se “confiesan”, desde el campesino de la iglesia, quien borracho primero sólo atina a decir “¡Me lleva la chingada, está temblando!” (1995: 530), hasta un oficinista del juzgado, a quien más que preservar la vida, le preocupa cómo se interpretaría su muerte: como el temblor lo atrapa durante una diligencia de embargo en la casa de las pirujas, una de las cuales lo abraza con miedo y desesperación, él piensa, angustiado y compungido: “no vine aquí a hacer nada malo, sólo vine a cumplir con mi trabajo porque soy del juzgado y estaba embargando una pianola por falta de pago de impuestos, y ahora si me muero aquí qué va a decir mi mujer...” (p. 532). Por suerte, él preserva la vida, así como el derecho al nombre de persona decente.

Precisamente los frecuentes movimientos telúricos de la zona, consignados en el registro historiográfico de diversas crónicas, generan la función religiosa y la feria de Zapotlán que da título a la obra. Según la crónica oral del pueblo, en 1747 la atemorizada población decidió invocar la protección de San José, a quien solicitó amparo bajo el solemne juramento de dedicarle la festividad anual; esta decisión se ratificó, en documento escrito y público, el 29 de diciembre de 1749, luego de que el 22 octubre de ese año, en vísperas de la fiesta de San José, Zapotlán sufriera otro terremoto. Este documento fue confirmado por las autoridades eclesiásticas y por varios vecinos principales el 28 de marzo de 1806, tres días después del terremoto que constituye el referente histórico del pasaje ficcional citado, el cual fue tan devastador que derribó el edificio parroquial y mató a muchos feligreses (algunos cronistas postulan una cifra quizá excesiva: dos mil habitantes).¹⁰ Una parte sustancial de este segundo documento es

¹⁰ Se cuenta con una reseña de la función de 1890 (López 1891), en la cual se describen los antecedentes de la festividad religiosa y, sobre todo, en detalle, cómo se desarrolló ésta en 1890. López no sólo registra las muy diversas actividades religiosas, sino el nombre de las personas que participaron en cada una de ellas;

copiada casi literalmente por Arreola en los fragmentos 147 y 150; este último establece el compromiso de los firmantes, todos ellos gente principal:

...y que por esto otorgaron con juramento formal escritura, para solemnizar anualmente al Santísimo Patriarca Señor San José, que eligieron por su Patrono, por cuya intercesión que imploraron, aplacó el Todo Poderoso su justa ira, se han convenido pues todos, y cada uno de por si e *in solidum*, en otorgar como desde luego otorgan por la presente escritura, en la mejor forma que haya lugar en derecho, que reproducen, ratifican y de nuevo revalidan el antiguo juramento de sus mayores, obligándose todos los comparecientes, a sí y a sus sucesores, al cumplimiento de su promesa y voto... sin que se consientan otras superfluidades, como convites, banquetes, corridas de toros, *etcaetera*, que tal vez ocasionan muchos pecados, origen del castigo que han sufrido... (1995: 543).

Con habilidad, Arreola actualiza la ortografía y edita el documento para cambiar su significado; para ello, le basta con urdir otro contexto para su recepción. Así, los puntos suspensivos marcan la elisión de pasajes del documento histórico que no se citan, pero sí se desarrollan en la novela. La parte del juramento de 1806 omitida por el narrador de Arreola especificaba que la mayordomía de la fiesta se decidiría por medio de un sorteo anual. También señalaba que, con la finalidad de que nadie se excusara de participar en el sorteo, los gastos de la función se limitarían a treinta y cinco pesos, “destinados al único y Santo fin del culto Divino” (*apud* Arias 2009). Se argumentaba que esta restricción se debía a que incluso se habían gastado en alguna función previa más de mil pesos. Sin embargo, después el documento se desdecía, porque finalmente sí autorizaba gastar hasta cien pesos más de los treinta y cinco estipulados primero, aunque, de nuevo, “con calidad de que sean consumidos en el culto Divino...”

aunque con intermitencias, también elabora una lista de los mayordomos, desde 1802 hasta 1890.

(*id.*). Como se ve, incluso los solemnes documentos religiosos acaban en la comicidad cantinflesca. En un último rasgo de comicidad involuntaria, el juramento mandataba una multa de cincuenta pesos a quien se excediera de ese último ajuste al gasto autorizado.

Pese a la intención democrática del juramento, la lógica elemental indica que sólo las personas ricas del pueblo se ofrecían para fungir como mayordomos.¹¹ El año en que se desarrolla la ficción de *La feria*, por desgracia el mayordomo electo, denominado, muy mexicanamente, como el Licenciado,¹² muere antes de la función. Una voz anónima lucubra que su muerte fue voluntaria, porque era muy ta-caño como para hacer los gastos de la Función: “—¡A mí se me hace que este viejo tal por cual se murió nomás por no hacerle la Función a Señor San José! Acuérdate, el día que se sacó la rifa, y cuando ya no podía echarse para atrás, le tuvieron que poner una inyección de quién sabe qué, para que volviera del susto...” (p. 502). Entre otras actividades lucrativas, el Licenciado ejercía el agio. Ya muerto, sus deudores lo añoran cómicamente, pese a sus abusos, porque su hermano es peor que él; por ello uno de los personajes dice: “—No, si yo no le reprocho que se haya muerto, cada quien puede morirse a la

¹¹ Como buen creyente, en su reseña de la función de 1890, López adjudica a la Providencia la asignación de la mayordomía, en la rifa que se efectúa el 23 de octubre previo: “Mas para cumplir Zapotlán su jurada promesa al Santo Patriarca, siempre se ha designado un Jefe que encabece cada año el movimiento religioso de la población en la gran fiesta josefina de octubre. Esa persona, ese Jefe, que al principio se denominaba el *Comisario* y que nombraban los vecinos, se llama hoy el *Mayordomo de la función*, y para nombrarlo, hácese inmediatamente después de la procesión, una solemne rifa, a la cual entran los más caracterizados vecinos. De manera que en el firmamento espléndido de la devoción josefina zapotlense, destácase, como una brillante constelación, como una pléyade hermosa, la serie de los mayordomos, de los jefes de solemnidad, elegidos por la suerte, o mejor dicho por la Providencia, para acaudillar al pueblo en su marcha de gloria hacia su Santo Patrono” (López 1891: 13).

¹² En la versión manuscrita, este personaje tenía apellido: Godínez. Creo que fue un acierto del autor quitárselo, pues en la cultura mexicana suele bastar con el simple apelativo de “Licenciado” (con mayúscula inicial) para aludir a alguien con poder (tenga o no un grado académico).

hora que le dé la gana. Lo que no le perdono es que nos ha dejado a todos en manos de su hermano...” (1995: 504). Un personaje identificado como don Andrés dice que el hermano del Licenciado “no le da agua ni al gallo de la Pasión...” (p. 510). Por ello, no sorprende su negativa para suceder al Licenciado en la supuestamente honrosa responsabilidad de asumir los gastos de la celebración religiosa, lo cual fuerza a todos a aceptar, de última hora, una mayordomía colectiva, de la gente de a pie, incluyendo a los indios. Una voz anónima, desde dentro de la colectividad, enuncia exultante el milagro de la multiplicación de los mayordomos: “—En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo; ahora todos somos mayordomos... ¿Quién no ha querido alguna vez ser mayordomo? Como ninguno de nosotros tiene dinero para hacer la Función, vamos a hacerla entre todos. En cada casa de Zapotlán va a haber una alcancía, y la vamos a romper en octubre. Nos estábamos quejando porque no había mayordomo, y ya ven ustedes, ahora tenemos treinta mil. Así es nuestro Patrono...” (p. 513).¹³

Esa infracción de la regla provoca un cambio en las relaciones sociales de poder, al menos en un nivel simbólico. Así, un hombre rico se queja con el sacerdote: “El mayordomo es un símbolo, señor cura; es un símbolo, no lo olvide usted. Y ahora se están sintiendo mayordomos, como si no hubiera arriba y abajo ni clases sociales ni nada. ¿Sabe lo que le oí decir el otro día a una mujer que estaba vendiendo tortillas en la plaza? «Le vamos a hacer a Señor San José una Función como no se la han hecho nunca toda esta bola de ricos muertos de hambre...» ¡Imagínese nomás!” (p. 515). A mi juicio, la frase “bola de ricos muertos de hambre” es genial, pues el aparente oxímoron adquiere pleno sentido en el texto. Con ironía extrema,

¹³ La versión manuscrita iniciaba con este epígrafe: “Presentación de la Beauce a Nuestra Señora de Chartres: ... somos los de a pie...”, con la identificación de la fuente original en la parte baja: “Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres: ... nous sommes la piétaille” (*apud* Poot 2013: 69). Arreola omitió el nombre del autor de esta referencia: el escritor francés Charles Pierre Péguy (1873-1914). Arreola toma el segundo hemistiquio del verso: “Vous nous voyez marcher, nous sommes la piétaille”.

en el texto se recuerda también que, cuando le tocó ser mayordomo, el comerciante llamado don Salva no sólo ideó una estratagema para solventar los gastos de la Función religiosa, sino para hacerse más rico: organizó en su tienda, a lo largo de todo el año, la “Barata de Señor San José”, mediante la cual los feligreses le compraban a él y no a los otros comerciantes, alentados además por la entrega de una estampita de San José por cada compra; dos o tres meses después de cumplida la Función, “don Salva compró casi todo el portal donde está su tienda, lo fincó de nuevo y creció el negocio a más del doble...” (1995: 512).

Asimismo, aunque en 1806 los habitantes de Zapotlán se habían comprometido a celebrar el 23 de octubre de cada año la fiesta del Santo Patrono San José sin convites, banquetes o corridas de toros, esa moralizante intención es desmentida por los numerosos pasajes de la novela donde muchos zapotlanenses se empeñan en organizar una feria que de hecho es sinónimo de todos los pecados, veniales y carnales (según la Iglesia católica, por supuesto). Se genera así una ironía no enunciada de manera directa por el narrador, sino construida a partir del contraste inevitable que debe hacer el receptor entre los preceptos del solemne juramento y los sucesos de la realidad. Al final de la novela, se representa lo que debería ser la conclusión apoteósica de la Función, en su sentido profano: la quema de un enorme castillo pirotécnico. Pero en lugar de que éste se consuma en el orden planeado, unos hombres embozados le arrojan petróleo y le prenden fuego, lo cual provoca el caos: “En vez de arder parte por parte y en el orden previsto por don Atilano, ya se imaginarán lo que pasó. El estallido fue general y completo, como el de un polvorín. Los buscapiés se fueron por todas partes, sin ton ni son, y sobre la multitud cayó una verdadera lluvia de fuego, por fortuna artificial, y no hubo, según parece, más que algunos centenares de chamuscados” (pp. 616-617). En efecto, para suerte de los asistentes, la bíblica lluvia de fuego no arrasa con Zapotlán.

Me detengo aquí para elaborar una de las múltiples comparaciones posibles entre Arreola y Juan Rulfo. En el arranque de “La Cuesta de las Comadres”, de Rulfo, el anónimo narrador y protagonista afirma

que él y los Torricos no eran vistos con buenos ojos por los habitantes de Zapotlán, lugar usado como referencia varias veces. Al final, luego de describir cómo mató a Remigio Torrico, el narrador precisa un dato temporal: “Me acuerdo que eso pasó allá por octubre, a la altura de las fiestas de Zapotlán. Y digo que me acuerdo que fue por esos días, porque en Zapotlán estaban quemando cohetes, mientras por el rumbo donde tiré a Remigio se levantaba una gran parvada de zopilotes a cada tronido que daban los cohetes” (Rulfo 2016: 125-126).¹⁴ En “La Cuesta de las Comadres”, no se menciona el nombre del sitio opositor a Zapotlán. En cambio, en *La feria* se contrasta Zapotlán con un pueblo cuya enemistad se establece con certeza en la historia: “—La Cuesta de Sayula es un lugar funesto. Zapotlán y Sayula no se llevan muy bien, desde que tuvieron un pleito de aguas en 1542” (p. 482). Luego de ello, se habla del descarrilamiento de un tren en ese sitio y de una batalla de la Revolución.¹⁵ Como se sabe, aunque el acta de nacimiento de Rulfo fue registrada en Sayula, a él le gustaba más identificarse con Apulco o San Gabriel, localidades también pertenecientes al mismo municipio.

Según Arreola, Rulfo tenía muy presente esta añeja disputa, pero no quería que se le asociara con ella: “Porque él tenía siempre en la cabeza las pugnas entre Sayula y Zapotlán... Por el ánimo de Sayula

¹⁴ Según la famosa frase de Horacio, *quandoque bonus dormitat Homerus*; la cito porque sospecho que el maravilloso e increíble Rulfo incurrió aquí en un ligero descuido, porque en la oralidad, la gran mayoría de los hablantes dirían “cuetes”. Quizá Arreola haya sido un poco más cuidadoso en este detalle: algunos de sus personajes dicen “cohetes” (por ejemplo, el sacerdote), mientras que don Atilano, el artífice del castillo pirotécnico, pronuncia “cuetes”. La primera de las voces correspondería a un registro culto; la segunda, a uno popular.

¹⁵ El propio Rulfo aludió al primer suceso (histórico: 22 de enero de 1915) en su cuento “El Llano en llamas”, del libro homónimo, donde desempeña una función central en el destino del protagonista, quien afirma de manera contundente: “Pero la cosa se descompuso por completo desde el descarrilamiento del tren en la Cuesta de Sayula” (2016: 183). En esta ficción, no se indica que el descarrilamiento, que provocó centenares de muertos, haya sido un accidente, sino que se adjudica al bandolero o rebelde Pedro Zamora, cuya acción motivó que el gobierno lo persiguiera.

él jamás quiso decir que era de Sayula” (Arreola 2002: 2013). “El ánimo de Sayula” es el título de un texto de la tradición popular, en principio oral. Su trama es obscena y escabrosa: desesperado por sufrir pobreza extrema, un hombre se atreve a ir al cementerio a la medianoche, para buscar ahí a un ánimo que quizá custodie dinero enterrado, según una creencia popular; pero en lugar de indicarle dónde hallar el dinero, el ánimo, después de declarar haber sido homosexual en vida, pide al hombre favores carnales, que éste se niega a concederle (en este libro, Martha Elena Munguía cita los versos centrales de esta tradición popular, que tiene varias versiones). En el texto primigenio de *La feria*, se aludía a esa obra sin nombrarla, mediante la reproducción de una de sus últimas estrofas, donde el hombre manifiesta su desconcierto extremo por la frustrante experiencia:

Por vida del rey Clarión
 Y de la madre de Gestas
 ¿Qué chingaderas son éstas
 Las que me pasan a mí?
 (*apud* Poot 2013: 139).

En la versión definitiva, sólo quedó una mera alusión tangencial al texto “—Me acuso Padre de que también leí los versos del Ánimo de Sayula...” (p. 485). Esta confesión es emitida por un adolescente que está entrando en la edad de las apetencias sexuales, quien conoce la versión impresa de ese relato oral, gracias a su trabajo como ayudante en una imprenta (labor que también desarrolló Arreola en su temprana juventud). En el horizonte de recepción inmediato de *La feria*, en particular en Jalisco, la alusión a esa obra se entendería sin problema, pues se trata de un texto transmitido de forma oral durante mucho tiempo, hasta su fijación por escrito.

Ahora bien, así como en *Pueblo en vilo* se presenta la literatura, en *La feria* comparecen distintas modalidades del trabajo historiográfico. En primer lugar, la del cursi cronista local, quien registra las sesiones del Ateneo Tzaputlatena, organizado para cultivar las bellas artes. Este cronista anota cómo en la segunda sesión, un ceremonioso

historiador, fuereño, y para colmo abstemio y casi ascético, lacera a su público desde el título de su larga y documentada exposición, titulada, morosamente: “La traición y los traidores en Zapotlán el Grande, durante las Guerras de Conquista, de Independencia y de Reforma. Capítulo decimoprimer de la *Historia general de las Provincias de Ávalos*, desde su descubrimiento hasta nuestros días” (1995: 558); en ella pretende demostrar que “Zapotlán no había sido en toda su historia más que un semillero de cobardes y de traidores” (*id.*). No en balde él proviene de Sayula. Por fortuna, la lectura de la infinita resma de folios manuscritos de este historiador provinciano, involuntariamente cómico, se interrumpe debido a un providencial apagón eléctrico, el cual es aprovechado por la flagelada concurrencia para escabullirse en silencio; esto evita que se enteren de que, durante la única noche que pasó en Zapotlán, el Benemérito don Benito Juárez estuvo a punto de perder la vida por una infame conjura local (claro que si el auditorio hubiera escuchado la conferencia completa, el provocativo historiador también habría corrido el riesgo de perder la vida). Confieso que apenas entreví la lejana imagen de Luis González en un par de ocasiones. No obstante, estoy convencido de que se habrá reído a carcajadas al leer esta burla de Arreola contra el gremio de los historiadores, en especial los de tono solemne y sentencioso.

En el anterior fragmento, Arreola parecería aprovechar una licencia poética (o infracción histórica, si se quiere) para inventar la imaginaria posibilidad de que Benito Juárez hubiera visitado Zapotlán durante su presidencia itinerante. Pero Juárez sí pasó por Zapotlán, donde durmió la noche del 23 de marzo de 1858, cuando decretó que esa villa fuera la capital provisional de la República. Arreola se burla con sutileza del fútil orgullo de sus coterráneos, pues sabe que muchas ciudades y simples pueblos de México pueden vanagloriarse de haber hospedado a Juárez, e incluso de haber sido la fugaz capital del país durante la presidencia galopante del Benemérito. El sarcasmo contra esa actitud provinciana es más agudo e inclemente cuando un personaje valora el viento fresco de Zapotlán con esta cursi efusión: “—Cuando el tren acaba de subir la Cuesta de Sayula, un viento

fresco y ligero llena los vagones. A mí me basta con sentirlo para preferir a Zapotlán entre todos los pueblos que conozco. Y no es porque yo sea de aquí. Miren, respiren, éste es el viento que les digo” (1995: 477). Sin duda, ejemplos como éste prueban la validez universal de una frase del narrador del cuento “La noche de los dones”, de Borges: “No hay un pueblo de la provincia que no sea idéntico a los otros, hasta en lo de creerse distinto” (Borges 1996: III, 41).

Si Luis González pudo practicar la sana autoironía contra el gremio de los historiadores de forma vicaria, es decir, mediante la lectura del texto de Arreola, éste la ejerció de manera directa contra los literatos, al imaginar los sucesos relacionados con el círculo del mismo Ateneo Tzaputlatena, en cuya primera sesión, el “poeta” invitado, que responde al profético y clásico nombre de Palinuro (nombre del fracasado piloto de la nave de Eneas), naufraga en el alcohol antes de leer uno solo de sus poemas, pues la frustrada sesión empieza con copiosos brindis: “Se refirió a Zapotlán como a la Atenas de Jalisco, pero sus mejores alabanzas fueron dirigidas a nuestra hospitalidad, y a la marca de coñac que le ofrecimos. Hubo que traer otra botella” (p. 553). Luego de estas dos experiencias fallidas, con el historiador abstemio pero agresivo y con el seudo poeta borracho, el breve fragmento 183 registra la cancelación de las visitas foráneas: “Don Alfonso ha tenido otra de esas buenas ideas, que los miembros del Ateneo han aprobado también por unanimidad: suprimir las visitas de intercambio cultural” (p. 562). Por cierto, este personaje es el mismo que había tenido la genial idea de aderezar las veladas del Ateneo con la visita de artistas foráneos. (La figura ficcional de Don Alfonso se basa en la imagen real de Alfredo Velasco, impulsor del grupo cultural y revista *Arquitrahe* en Zapotlán, aunque él era admirado por Arreola, quien lo consideraba como una especie de mentor.)

Pero el Ateneo todavía recibirá una visita más, aunque en este caso espontánea. Por ello, el cronista, comerciante casado y cabal, además de aspirante a poeta, anota cómo se desplaza sin pudor alguno por todo el pueblo, acompañando a la foránea poetisa Alejandrina; enamorado de ella, la ayuda a vender su libro de poemas, titulado, pomposamente, *Flores de mi jardín*, el cual se expende junto con una

crema facial para combatir los indeseables estragos corporales provocados por la acumulación de los años. Con prosa cursi, pretendidamente poética, el cronista dice sobre Alejandrina: “Para definirla, tendría que recurrir a preciosos y diversos objetos: a una porcelana de Sèvres, a un durazno, a un ave del paraíso, a un estuche de terciopelo, a una concha nácar llena de perlas sonrientes...” (pp. 566-567). Al final de esta historia, Alejandrina abandona el pueblo, dejando al cronista tan sólo una protocolaria tarjeta de despedida, con la frase: “Adiós, amigo mío...” (p. 569); asimismo, su esposa, quizá alertada por un “alma caritativa”, se va a Tamazula con su familia: “Cabizbajo me vine a la casa, donde me aguardaban otra carta y otro paquete. La gruesa letra de Matilde decía: «Me fui a Tamazula con mis gentes. Cuando te desocupes de acompañar literatas, anda por mí»” (p. 570); después de deambular nostálgicamente por las calles del pueblo, recorriendo las rutas que había transitado junto con Alejandrina, él decide ir al día siguiente a Tamazula para recuperar a su esposa. Como explica Adolfo Castañón (2006), este pasaje está basado en una experiencia vital de Ramón López Velarde, quien se prendó de la poetisa y feminista española Belén de Sárraga (1872-1950). El propio Arreola, quien proporcionó los datos a su entrevistador Preciado Zacarías (aunque éste anotó “Azcárraga”), dice que el cronista y poeta del Ateneo es él mismo. No creo que una explicación excluya a la otra, porque la literatura es siempre polisémica.

Al inicio de este trabajo, señalé algunas de las diferencias entre la versión original de *Pueblo en vilo* y la de 1984, año en que resultaba ya muy visible la dilatada y excelente recepción de ese libro, el cual había concitado el respeto de los académicos y las simpatías de la gente de San José de Gracia y sus alrededores, feliz de verse retratada en un libro escrito con tanta empatía y amor por el terruño. Muy distinta fue la suerte inicial de *La feria*, como testimonió Arreola en su famosa entrevista con Vicente Leñero, donde recordó que la difusión de su libro más bien provocó una reacción negativa en un importante sector de la población zapotlanense, liderada por el párroco. Arreola rememora, con ese tono festivo y autoirónico tan suyo, que cuando un funcionario de la Secretaría de Educación sugirió que una escuela fuera bautizada con su nombre, alguien respondió: “¿Cómo?

¿En Zapotlán poner Juan José Arreola a una escuela? ¿Pero si quemamos *La feria* a las puertas de la parroquia!” (*apud* Leñero 2002: 190). Después él omite, con benevolencia, el nombre del funcionario autor de la propuesta de bautismo de la escuela, así como el del párroco instigador de la quema de la obra. Si bien es una lástima que, por restricciones de carácter ideológico, algunos coetáneos suyos no hayan gozado del íntimo homenaje a Zapotlán inscrito en *La feria*, también es comprensible la irritación de algunos lectores por lo que juzgaron como excesos de la obra. Y no sólo por la nítida alusión a personas fácilmente identificables en el entorno inmediato de los receptores, sino incluso por el hecho de que, en varios fragmentos, hablen San José o el propio Jesucristo, rasgo que sería considerado como blasfemo por algunos creyentes ortodoxos. Un ejemplo de esto es el fragmento 24, donde una voz anónima que narra la historia de José, carpintero oriundo de Belén, al final dice: “Este varón justo de quien estoy hablando es José, mi padre según la carne, con quien se desposó en calidad de consorte mi madre, María” (1995: 480). Por cierto: las imágenes religiosas veneradas proceden de una historia verídica, aunque parece inventada: en 1745, un arriero enfermo pide cobijo en la Cofradía del Rosario y muere esa misma noche; meses después, los religiosos abren los “dos bultos largos y estrechos como ataúdes” (p. 479) que llevaba, en los cuales encuentran una escultura de San José y otra de la Virgen María.

En un plano meramente terrenal, es comprensible que algunos connotados zapotlanenses se hayan irritado por la novela, pues en ella hay una fuerte denuncia social, relacionada, en primer lugar, con el antiguo despojo de las tierras contra la comunidad indígena, las cuales ésta no puede recuperar, pese a sus numerosos intentos legales. En sus memorias, en parte dictadas a su hijo Orso y recreadas por éste, Arreola aclara por qué su novela recibió un fuerte repudio en su lugar de origen: “Recuerdo que en el atrio de la iglesia de Zapotlán fueron quemados varios ejemplares de *La feria*, acto patrocinado por algunos caciques de la región, ya que en la novela hablo del despojo de tierras que les hicieron a los dueños originales del valle de Zapotlán: los tlayacanques” (Orso Arreola 1998: 357).

En un plano más inmediato, la obra habla no sólo de ese antiguo despojo, sino también del presente y cotidiano sometimiento ejercido contra los indígenas. La parte final del texto describe en detalle la fiesta o Función de ese año, incluyendo la procesión de los carros alegóricos, entre ellos el más importante de todos: el de Señor San José. Mientras en éste van subidos niños y señoritas de las familias pudientes —vestidos de ángeles, arcángeles y serafines—, los indios desempeñan la labor más sumisa y obediente:

Ahora asómense para abajo. ¿Qué es lo que ven? Sí, son ellos, los miembros de la Comunidad Indígena que han alcanzado el honor de cargar con el santo y con su gloria. Son cien o doscientos aplastados bajo el peso de tantas galas, cien o doscientos agachados que pujan por debajo, atenuando con la cobija sobre el hombro los filos de la madera, y que circulan en la sombra sus botellas de tequila para darse ánimos y fuerzas. En cada esquina el anda se detiene, y muchos se echan en el suelo, a descansar sobre las piedras...

¡Adelante con la superestructura, pueblo de Zapotlán! ¡Ánimo, cansados cireneos, que el anda se bambolea peligrosamente como una barcaza en el mar agitado de la borrachera y el descontento! (p. 614).

No sé si sea yo demasiado suspicaz, pero la palabra “superestructura” del último párrafo provoca en mí una interpretación quizá aventurada (sin olvidar que el término remite, en primera instancia, a la imponente armazón del carro alegórico). Arreola había visitado la Cuba revolucionaria en 1960 y 1961, en ambos años para fungir como miembro del jurado de premios literarios y en el segundo, además, como coordinador de un taller literario, tarea para la cual llegó acompañado por su familia. Por ello, es plausible especular sobre su familiaridad con algunos conceptos marxistas, por ejemplo, el de superestructura, que es el conjunto de elementos jurídicos, políticos e ideológicos que permite la reproducción de la estructura o condiciones materiales y económicas de una sociedad; las arraigadas creencias religiosas, que en este caso posibilitan que la fiesta se perpetúe durante siglos sin cambios ostensibles en las relaciones de

poder, serían parte de la superestructura (también el sistema jurídico al cual acuden estérilmente los tlayacanques en busca de la restitución de sus tierras).¹⁶ Cuando la voz anónima invita a todo el pueblo de Zapotlán a continuar con la superestructura, se burla incluso de la inconsciente colaboración de los indígenas, hundidos entre “la borrachera y el descontento”. Además, es muy irónico (casi humor negro) calificar a esos esforzados cargadores como los afortunados de su comunidad: la ideología es tan fuerte, que todos ellos hasta consideran un honor ejercer el trabajo de mecapaneros (como se decía antes).

En algunos pasajes, la ironía se introduce de manera hábilmente solapada. En el fragmento 276, alguien que ha tenido la fortuna (ésta sí) de ser uno de los elegidos (junto con los ridículos Caballeros de Colón) para presenciar la misa solemne, narra cómo, en la cima de ésta, los prelados se levantan de su asiento, en orden jerárquico, para depositar “humildemente sus mitras recamadas de piedras preciosas y sus báculos de oro a los pies de Señor San José...” (p. 611), como un acto simbólico (aunque efímero) de deposición del poder. Según el emisor de este fragmento, como algunos de ellos son ya viejos, al hacer con mucha dificultad las genuflexiones, parecería que ya no se podrán levantar. Luego, remata con socarronería: “A mí fue lo que más me gustó de toda la ceremonia” (p. 612). Así, este narrador construye un espacio de ambigüedad: ¿qué fue lo que más le gustó: la acción de humildad de los jerarcas de la Iglesia o el hecho de que parecía que ya no podrían levantarse? Según Arreola, la ironía apareció desde uno de sus primeros cuentos, de 1943, “Hizo el bien mientras vivió”, del cual dice: “En este texto está ya presente el tratamiento que daré posteriormente a la ironía, que consiste en ironizar a base de lo más querido, de lo más sagrado que puede haber en mí como conocedor de los sentimientos humanos” (*apud* Carballo 1986: 452). Pese

¹⁶ Adriana Lamoso (2018: 121) enuncia la hipótesis de que la visita a Cuba influyó para que el autor desarrollara el tema de la tenencia de la tierra. Si notamos que la versión primera de la novela, de 1954, carece de ese núcleo narrativo, esta idea parece razonable.

al constante tono irónico de *La feria*, es obvio que él plasmó en la obra su amor a Zapotlán el Grande, para cuya escritura recibió el influjo de un coterráneo que lo apoyó en los inicios de su carrera literaria: Guillermo Jiménez. En la citada entrevista de Vicente Leñero con Arreola, éste recordó que el joven Jiménez conoció a Venustiano Carranza en Zapotlán, durante la fugaz visita del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, quien encarnaba la esperanza de restitución del orden legal violado impunemente por el usurpador y asesino Victoriano Huerta. Al dirigirse a Carranza, Jiménez lo saludó con esta lírica frase: “Bienvenido a esta tierra, caballero azul de la esperanza” (*apud* Leñero 1989: 119). Encantado por la elogiosa expresión poética, la cual dudo mucho que haya comprendido, Carranza preguntó al joven poeta qué podía hacer por él; por desgracia, la respuesta fue pecuniaria, no poética: Jiménez solicitó y obtuvo el anhelado viaje a París, el cual fue el impulso para permanecer varios años en Europa, menciona como último dato Arreola (tal vez añorando la breve estancia parisina que él disfrutó bajo la tutela del actor Louis Juvet).

Jiménez había usado dos veces como título el topónimo. Primero en 1933, en un folleto de 7 páginas con 9 poemas titulado *Zapotlán: lugar de zapotes*, obra que es hoy una curiosidad bibliográfica, asequible en la Biblioteca Nacional. Después, en la novela *Zapotlán*, difundida en 1940 y donde retomó algunos pasajes del texto previo. Un somero contraste entre las novelas *Zapotlán* de Jiménez y *La feria* de Arreola delata, fuera del tema común, más diferencias que semejanzas, empezando por el exaltado tono nostálgico que asume el primer texto, cuyo protagonista narra su vida en Zapotlán en primera persona y mediante una lenta prosa poética estructurada en capítulos. En cambio, los casi trescientos fragmentos narrativos de *La feria* son asumidos por voces diferentes, muchas de ellas anónimas, con lo cual se integra un gran mosaico de la vida cotidiana de toda la sociedad de Zapotlán, donde pululan personajes que ejercen variados oficios y provienen de diversos estratos sociales y raciales, incluso los miembros de la comunidad indígena. Pese a estas diferencias, Arreola rinde un sutil homenaje a Jiménez, cuya prosa poética parodia en *La feria*: “Zapotlán, tierra extendida y redonda, limitada por el suave declive de los montes, que

sube por laderas y barrancos a perderse donde empieza el apogeo de los pinos. Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas...” (1995: 513).¹⁷ El tono, e incluso algunas frases, son semejantes a este pasaje de Jiménez:

Cuántas veces, montado en la barda de un potrero, a la orilla de la laguna, o encaramado en un guayabo, vi esfumarse el crepúsculo: primero las nubes parecían una fogata, las llamas hervían en el horizonte, luego se volvían de oro rojo y suavizándose se tornaban amarillas, contrastando bellamente con el azul de las montañas. La laguna parecía teñida de añil y poco a poco se iba destiñendo hasta hacerse una plancha de ceniza. Bandadas de zanates pasaban por mi cabeza y en la lejanía varias garzas, un poco cansadas, buscaban los tulares para dormir (Jiménez 1940: 141-142).

Asimismo, es probable que Arreola haya querido completar el significado etimológico de Zapotlán sugerido desde el título del folleto de Jiménez, pues en un fragmento memorístico que se ubica en un pasado remoto, Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques o representantes de la comunidad indígena, construye un relato mítico donde recuerda que el lugar se llamaba antes Tlayolan, “que quiere decir que el maíz nos da la vida” (1995: 518). En un principio, los habitantes de ese lugar eran “hombres de maíz”, aunque después los pueblos vecinos, por envidia de la calidad de su gramínea, les quitaron todas las mazorcas y no les dejaron ningún grano para la siembra: “Y entonces Tlayolan se llamó Tzapotlan, porque ya no comíamos maíz, sino zapotes y chirimoyas, calabazas y mezquites” (p. 518). El regreso del maíz se habría dado gracias a un antiguo rey cuyo nahual era un cuervo; con sus poderes, él hizo que los habitantes de Tzapotlan se convirtieran en cuervos y trajeran de nuevo el

¹⁷ En este fragmento, Arreola reescribió en prosa su “Oda terrenal a Zapotlán el Grande con un canto para José Clemente [Orozco]”, poema con el cual en 1951 obtuvo el primer premio de los Juegos Florales de Zapotlán.

maíz desde los pueblos cercanos, grano por grano, para la siembra; por desgracia, algunos de ellos no resistieron el hambre y se tragaron el maíz, por lo cual recibieron el castigo de quedarse en esa condición animal para siempre. Con base en esta bella leyenda, un personaje le aconseja a otro que no dispare a los cuervos con su escopeta, luego de lo cual convierte en realidad el mito, pues al ver volar a un cuervo, dice: “—Mira, Layo, allí va volando un cristiano...” (p. 519).¹⁸ Este fragmento muestra que en el texto de Arreola conviven lo mítico y lo histórico, cuyas fronteras se difuminan.

En el escabroso e inasible tema de las relaciones entre estos dos grandes escritores jaliscienses, se ha atacado sin piedad a Arreola por haber afirmado, en la entrevista con Leñero antes citada, que él convenció a Rulfo de que *Pedro Páramo* debía salir como era: una novela fragmentaria. Me temo que a veces no se ha leído bien esto, pues casi se interpreta como si él hubiera asegurado que propuso la estructura de esa novela; más bien confirmó a Rulfo, en ese momento menos famoso, que *Pedro Páramo* era una obra concebida a partir de un principio de fragmentariedad. Sospecho que ni en el momento mismo de escritura de esas dos novelas hubiera sido posible dilucidar a plenitud su influencia mutua. Mucho material se perdió entre principios de 1954, fecha del cuaderno manuscrito con una parte de *La feria*, y fines de 1963, cuando la editorial Joaquín Mortiz la imprimió en su versión definitiva (no tocada después por el autor). En el ínterin, claro está, apareció en 1955 *Pedro Páramo*, central suceso

¹⁸ Curiosamente, el escritor había dado un tratamiento realista al mismo tema en 1949, con su cuento “El cuervero” (de *Varia invención*), donde también hay un personaje con el nombre de Layo y un argumento semejante, desde el arranque mismo: “Los cuervos sacan de la tierra el maíz recién sembrado. También les gusta la milpita tierna, esas tres o cuatro hojitas que apenas van saliendo del suelo” (Arreola 1971: 42). Según el autor, Rulfo le dijo: “ese cuento lo debería haber escrito yo” (*apud* Leñero 2002: 195), opinión a la que él se suma con entusiasmo para reconocer con humildad que el texto le habría salido mejor a su amigo. El cuento es coetáneo de varios textos de *El Llano en llamas*, del cual bien podría formar parte, por la lograda oralidad de los personajes y por su tema rural, entre otras razones.

literario que, sin duda, también influyó en Arreola. En última instancia, me parece absurdo que subsista la disputa de los lectores para privilegiar a un autor sobre otro, denunciada por Carballo desde 1954, cuando Arreola y Rulfo eran sólo conocidos como cuentistas: “Quisiera ayudar a deshacer el duelo al que tratan de orillarlos el fervor religioso de sus adeptos y la ceguera de algunos críticos. La literatura y los escritores no se pueden equiparar a los bandos antagónicos que ejercitan cualquier deporte en el que después de medir las fuerzas hay vencedor y vencido” (1954: 28). Sin duda, la narrativa mexicana del siglo xx es más rica porque tiene tanto a Arreola como a Rulfo. Por cierto, respecto del título, sospecho que Arreola, gran conocedor de la literatura mexicana, tuvo en mente el poemario de Tablada titulado *La feria (poemas mexicanos)*, publicado en 1928 en Nueva York, donde él residía; se trata de una serie de poemas nostálgicos, muchos de ellos derivados de la vertiente nacionalista del autor, quien inventa una voz lírica que representa la vida pueblerina, con su diversidad de sensaciones, colores y sabores.¹⁹

En un artículo donde indaga los orígenes de *La feria*, Felipe Vázquez reproduce pasajes del informe de agosto a septiembre de 1953 de Arreola como becario del Centro Mexicano de Escritores, en el cual este incipiente escritor reporta que su labor ha consistido en redactar algunas partes de *La feria*, a la que califica como novela; en particular, dice haber preparado los fragmentos que corresponden al entierro del mayordomo y al temblor, temas que están en la lección final de la obra (aunque el segundo no es visible en la libreta manuscrita de 1954). Entre los documentos que sobrevivieron en el exiguo expediente de Arreola como becario, no hay vestigios textuales de ese primer intento novelístico, que habría sido el compromiso a cumplir

¹⁹ También podría pensarse en su coincidencia con el brevísimo texto de Julio Torri “La feria” (2011: 149-150), incluido en su libro de 1940 *De fusilamientos*. En él, una voz externa introduce con unas cuantas frases a diversos visitantes de una feria pueblerina, cuyas voces se reproducen en forma de diálogos truncados. Por cierto: al modo sintético del autor, este texto contiene una irónica y citable alusión a la idea de que la Revolución cambió todo, pues una india dice a otra con quien pasea: “—Yo sabía leer, pero con la Revolución se me olvidó” (149).

gracias a la beca. No obstante, el hallazgo del cuaderno manuscrito con pasajes de *La feria* (cuya circulación hay que agradecer a Sara Poot) demuestra que Arreola, al igual que Rulfo, también estaba escribiendo entonces una novela, quizá tradicional, pero que paulatinamente se convirtió en una obra fragmentaria. Como argumenta Felipe Vázquez, es probable que *La feria* haya adquirido su versión definitiva entre noviembre de 1962 y agosto de 1963; con ello, su largo periodo de gestación habría sido de agosto de 1953 (primera mención en el expediente del CME) a agosto de 1963. Hacia fines de 1962, es claro ya que el autor había decidido la estructura fragmentaria de su texto, pues solicita el auxilio de su padre para que lo provea con materiales heterogéneos; en una carta fechada el 24 de noviembre de 1962, luego de comunicarle que tres días antes firmó contrato con la editorial Joaquín Mortiz, por el cual recibió un anticipo, le pide, entre otras cosas, datos sobre las faenas agrarias; además, dice:

Necesito obtener documentos de distintas épocas para transcribir y glosar pasajes congruentes. Porque *La feria*, que es una pachanga, debe tener un profundo sentido social e histórico. Tal vez Librado pueda también aproximarme a gentes que conozcan bien estos enjuagues. Yo le pido sobre todo anotar cuanto se le ocurra acerca de hechos anecdóticos, legendarios y pintorescos acerca de nuestra tierra. Como don José María Chávez, estoy dispuesto a pagar los chismes a veinticinco centavos (Arreola 2011: 229).

Me encanta el uso de la palabra “pachanga” (ahora en desuso) para describir su obra, porque indica su sentido plenamente festivo. Por cierto: siguiendo el respetuoso modo pueblerino, Arreola se dirige a su padre con el pronombre de “usted”. En fin, en ese momento, el autor era ya muy consciente de que en su novela entrarían todo tipo de materiales, como se aprecia en el resultado final, donde:

cada fragmento se mimetiza en un género, sea literario o paraliterario, y entonces en el curso de la lectura hallamos crónica histórica, artículo

de periódico, sermón, confesión, poema en prosa, lírica popular, refranes o dichos, manual de labores agrícolas, cartas personales, cartas de relación, diario personal, cuento, literatura popular (mitos, leyendas, oraciones, poemas de arte menor, etc.). A su vez cada género puede incluir una paráfrasis, una cita, un plagio o una alusión de textos provenientes de diversas tradiciones, tanto literarias como extraliterarias (Vázquez 2014: 109).

Planteo ahora un interrogante, inevitable en el análisis de este tipo de textos: ¿es *La feria* una novela polifónica? Si seguimos en sentido estricto este término bajtiniano, la respuesta debe ser positiva: como la pluralidad de voces autónomas del texto genera visiones de mundo diferenciadas, sin duda se trata de una obra polifónica. Pienso en un ejemplo breve y directo: la descripción de la planta denominada chicalote del undécimo fragmento, donde una voz impersonal afirma que esta “oleaginosa silvestre [...] alivia en su tiempo la miseria de las clases menesterosas...” (p. 476), lo cual es desmentido por el siguiente fragmento, marcado como parte de un diálogo incompleto: “—Alivia, ¡madre! Este hombre no sabe lo que dice. En todo caso aliviaba, porque el chicalote se está acabando en Zapotlán [...] Y es que el año pasado, del hambre que teníamos, no dejamos nada para semilla...” (p. 476); nótese cómo la lapidaria frase inicial que desmiente la afirmación del fragmento previo es atenuada por una concesión marcada en copretérito: “En todo caso aliviaba”. De este modo, no se propone o impone como definitiva ninguna de las posibilidades enunciadas.

Arreola logró construir una novela polifónica porque en la elaboración de los diferentes fragmentos funcionó un principio ético que coincide con el incipiente desarrollo de la filosofía moral ensayado por Mijaíl Bajtín en la década de 1920. Según expone Tatiana Bubnova, el principio ético bajtiniano se basaba en tres modelos primarios de relación del sujeto con el mundo: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro. Ella enfatiza así la importancia de este principio en todas las futuras concepciones teóricas de Bajtín: “A pesar de que el proyecto filosófico nunca se llevaría a cabo por completo, todas

sus aportaciones teóricas posteriores —la filosofía del lenguaje, la poética histórica o sociológica, las teorías literarias, las ideas en torno al carnaval y los ensayos de antropología filosófica de los últimos años— llevan el principio ético concebido mediante la relación intersubjetiva entre el yo y el otro” (Bubnova 1997: 260). Si no me equivoco, Arreola hizo funcionar en *La feria*, en el plano creativo, este principio ético, con lo cual su novela eludió el monologismo y transitó hacia la compleja polisemia que implica la polifonía.

Tal vez uno de los elementos más asombrosos de la novela es la habilidad que desplegó Arreola para lograr que incluso los pasajes enunciados por un solo emisor no tiendan hacia el monologismo. Aquí resulta pertinente una aclaración conceptual, relacionada con una afirmación de Bajtín contenida en su libro *Estética de la creación verbal*: “Por más monológico que sea un enunciado no puede dejar de ser, en cierta medida, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, acerca del mismo problema, aunque el carácter de respuesta no recibiese una expresión externa bien definida: ésta se manifestaría en los matices del sentido, de la expresividad del estilo, en los detalles más finos de la composición” (Bajtín 1985: 282). Sin duda, este principio también opera en la novela de Arreola. Además, hay en ella un excepcional manejo de la asunción del enunciado de los otros en el propio. Así sucede en los varios fragmentos adjudicados a la voz de un adolescente que confiesa sucesivos pecados, sobre todo de orden carnal. En el fragmento 254, este joven declara con sorpresa: “—¿De veras eso es fornicar? Yo creí que era otra cosa, que era algo así como quién sabe. Eso que usted dice quisiera hacerlo todos los días, pero nomás lo hago una vez por semana, cuando mucho. Ya ve usted, la ignorancia...” (1995: 600). Por cierto: en el fragmento 200, ese adolescente entrega al sacerdote, en medio de la confesión, un minicuento que ha escrito, luego de lo cual promete regresar al día siguiente para confesarse de nuevo. El cuento, cuyo título es “Pitirre en el jardín”, se transcribe sin mayor indicación en el siguiente fragmento; se trata de un relato soez y procaz, que sin duda en nuestra época sería calificado como políticamente incorrecto, pues pese a ser fantasioso, implicaría el abuso sexual contra una menor de edad: Pitirre ofrece a una pequeña

niña un brebaje para que se convierta en una mujer, con la que él tiene su noche de bodas; después, le proporciona otra bebida para que regrese a su estado original. Pese a la procacidad de la historia, en el método usado por Pitirre hay ecos de *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll, como bien apunta Carmen de Mora (1990: 113). Esto prueba que la alta cultura y la cultura popular no son antagónicas.

Al inicio de un ensayo dedicado a las obras de González y Arreola, el historiador Álvaro Matute recuerda una polémica entre José María Muriá y Carlos Martínez Assad. Para el primero, la microhistoria requiere que quien la ejerce pertenezca al propio pueblo; para el segundo, en cambio, es mejor si el historiador es fuereño. Pensando en esta dicotomía, Matute concluye:

Tanto *La feria* como *Pueblo en vilo* son producto de sendas experiencias pueblerinas. De no haberlas tenido sus autores, los libros no existirían. Esto parece dar la razón a Muriá, ya que la ajenidad no hubiera posibilitado la escritura de esas dos piezas maestras de sus respectivos géneros, cuyos universos son Zapotlán y San José de Gracia [...] También obra el factor nostálgico, las idas y venidas de los dos autores a sus pueblos en constante cotejo con lo que para ellos fue la esencia pueblerina y cómo se va perdiendo con el tiempo. Para dar lugar a la recreación era necesario establecer distancia —ahora se le puede dar la razón a Martínez Assad— y contemplar los pueblos (Matute: 50-51).

Con base en esta sabia postura, él llama a González y Arreola “pueblerinos cosmopolitas” (p. 51). Quizá también podamos trasladar esta conclusión al ámbito de la lectura. En un comentario crítico elaborado con una hábil ambigüedad, Espinasa alaba, desde su primer párrafo, la novela de Arreola, aunque concluye ahí mismo: “*La feria* no es una novela fallida, es una gran novela que responde a todas las exigencias del género, pero es también la ruina de la escritura de Arreola” (Espinasa 2012). En el resto del artículo, no logro dilucidar del todo por qué *La feria* sería “la ruina de la escritura” del autor. Acaso uno de los factores para ese calificativo sea lo que el crítico llama la “verbalidad” de Arreola (¿verbosidad?). En última

instancia, me gustaría aplicar aquí la misma conclusión de Matute: tal vez el mejor lector de *La feria* sea quien tenga algo de alma pueblerina mexicana y, al mismo tiempo, posea la capacidad para juzgar (y reírse) de esa actitud desde fuera. No sé si Espinasa alcanzó a percibir (y apreciar) todo lo que hay en la novela de Arreola. El autor mismo elaboró una rápida pero acumulativa lista de ello:

...les pedí a dos o tres que me escribieran algo de lo que les había pasado (por ejemplo las noticias sobre los tlayacanques), y pude utilizar algunos de sus escritos casi textualmente; también me serví de trozos de cartas y de párrafos enteros del periódico local. Me produjo una gran alegría ver que la realidad y la fantasía se confunden a tal grado que yo mismo no puedo fijar sus límites. Aquí mismo conviene aclarar que también me serví de documentos antiguos, de pasajes bíblicos y de los evangelios apócrifos. El propósito de estas inclusiones es dar un trasfondo histórico a los hechos y a las palabras actuales (*apud* Carballo 1986: 485-486).

Si no me equivoco, apenas ahora estamos desentrañando la complejidad y riqueza de esta obra, para cuyo goce cabal requerimos poseer algo de alma pueblerina, pero también mucho de cosmopolita.²⁰ Al hablar sobre sus posibles influencias de carácter erudito, a veces enfatizadas en exceso por la crítica académica, en detrimento de otras fuentes, Arreola reivindicó jocosamente su innata vocación pueblerina: “Mis influencias, hasta las más profundas, como pueden ser las de Rilke, Kafka y Proust, las he vivido no sólo como mexicano sino como payo. Hasta mis mayores refinamientos están vividos con alma y cuerpo de pueblerino mexicano” (Arreola *apud* Carballo 1986: 473). Por fortuna para nosotros, este payo o pueblerino mexicano proyectó sus ficciones hacia lo más profundo de la naturaleza humana, como se puede apreciar en la complejidad y diversidad de *La feria*. “Pueblerino

²⁰ Ya formulada la parte central de este ensayo, tengo la suerte de encontrarme con un reciente trabajo dedicado íntegramente a la obra: *Anatomía de “La feria”*, de Ignacio Ortiz Monasterio. Este hecho fortuito me ha permitido invitarlo a colaborar en este volumen.

cosmopolita”, lo calificó Matute; “pueblerino universal”, el título de este libro.

Luis González y Juan José Arreola. *¿Ubi sunt?* ¿Dónde se encuentran ahora? Considerando el carácter acaso felizmente temporal del purgatorio y la abolición del limbo decretada, tal vez de manera definitiva, por el Papa Benedicto XVI, sólo podemos especular con dos posibilidades: el cielo o el infierno. Pero esta dicotomía no debe asustarnos, porque pese a la división tajante concitada por Dante Alighieri en sus famosos nueve círculos, se trata de espacios con prodigiosas y también peligrosas confluencias. Así, por ejemplo, mientras Borges soñaba el paraíso como una biblioteca siempre proteica, alguien que lastimosamente sea incapaz de recordar o inventar tres libros que hayan influido en su vida, concebirá una biblioteca como una horrible estación del infierno. Por ello me gustaría imaginar que Luis González y Juan José Arreola están confabulando ahora mismo, con actitud de sonriente complicidad, para fundar una nueva república espiritual que les permita urdir la microhistoria del cielo (¿o acaso del infierno?). A quien por ventura tenga noticia de ese nuevo y de seguro extraordinario texto, le solicito piadosamente que lo comparta conmigo, con lo cual contribuirá a mi felicidad y a mitigar mi escepticismo sobre la existencia del más allá.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias García, Carlos Felipe 2009. “El juramento: fiestas josefinas de Zapotlán” [transcripción del juramento de 1806 signado por la gente principal de Zapotlán], en *El Occidental*, 23 de octubre.
- Arreola, Juan José 1963. *La feria*. Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Juan José 1971. *Varia invención* (1949). Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Juan José 1995. *La feria* (1963), en *Obras*, selec. y pról. Saúl Yurkievich. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 469-617.

- Arreola, Juan José 2011. *Sara más amarás. Cartas a Sara*, intr. y notas Alfonso y José María Arreola. Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Orso 1998. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana, México.
- Bajtín, Mijaíl 1985. *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova. Siglo XXI Editores, México.
- Bataillon, Marcel 1982. *Erasmus y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*, tr. Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México.
- Borges, Jorge Luis 1996. *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 4 vols.
- Bubnova, Tatiana 1997. “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín”. *Escritos*, enero-diciembre, núm. 15-16, pp. 259-273.
- Carballo, Emmanuel, “Arreola y Rulfo”. *Universidad de México*, marzo de 1954, núm. 7, pp. 28-29, 32.
- Carballo, Emmanuel 1986. *Protagonistas de la literatura mexicana* (1965), 2a. ed. Ediciones El Ermitaño-Secretaría de Educación Pública, México.
- Castañón, Adolfo 2006. “La feria de Arreola en los apuntes de Vicente Preciado Zacarías”. *Revista de la Universidad de México*, agosto, núm. 30, pp. 99-102.
- Díaz Díaz, Fernando 1970. “Reseña de *Pueblo en vilo*”. *Historia Mexicana*, abr.-junio, vol. 19.4, núm. 76, pp. 589-599.
- Espinasa, José María (2012). “La feria de Juan José Arreola”. *La Jornada Semanal*, julio, núm. 904. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2012/07/01/sem-jose.html>; consultado el 17 de enero de 2020.
- González, Luis 1968. *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*. El Colegio de México, México.
- González, Luis 1973. *Invitación a la microhistoria*. Secretaría de Educación Pública (*SepSetentas*, 72), México.
- González, Luis 1984. *Pueblo en vilo*. Fondo de Cultura Económica-SEP (*Lecturas Mexicanas*), México.
- González, Luis 1994. “Del pueblo en vilo a la ciudad en flor”, en “*Pueblo en vilo*”, *la fuerza de la costumbre. Homenaje a Luis González y*

- González, ed. Álvaro Ochoa Serrano. El Colegio de Jalisco-El Colegio de México-El Colegio de Michoacán, Morelia, pp. 13-24.
- González, Luis 1999. *Pueblo en vilo*. Ed. Clío, México.
- Lamoso, Adriana 2018. "Juan José Arreola y su paso por Cuba: una mirada en perspectiva". *Cuadernos Americanos*, núm. 166, pp. 117-131.
- Leñero, Vicente 2002. "¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? (Entrevista en un acto)", en *Arreola en voz alta*, comp. y pres. Efrén Rodríguez. Conaculta, México, pp. 187-225.
- Lira, Andrés 1994. "Universalidades de la historia pueblerina", en "*Pueblo en vilo*", *la fuerza de la costumbre*, ed. cit., pp. 167-171.
- López, Ramón 1891. *Reseña de la gran fiesta religiosa de Zapotlán el Grande a su venerando [sic] y excelso patrono, el castísimo y gloriosísimo Patriarca Sr. San José, verificada en octubre de 1890*. Tipografía de la "Torre Eiffel" de Francisco Torres y Comp., Guadalajara.
- Matute, Álvaro 2013. "*La feria y Pueblo en vilo*: la experiencia pueblerina". *Revista de la Universidad de México*, núm. 11, pp. 49-56.
- Mora Valcárcel, Carmen de 1990. "Juan José Arreola: *La feria* o «Un apocalipsis de bolsillo»". *Revista Iberoamericana*, núm. 56, pp. 99-117.
- Munguía Cárdenas, Federico 1998. *La Provincia de Ávalos*. Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco, México.
- Munguía Zatarain, Martha Elena 2011. *La risa en la literatura mexicana (Apuntes de poética)*. Bonilla Artigas Editores, México.
- Ochoa Serrano, Álvaro (ed.) 1994. *Pueblo en vilo, la fuerza de la costumbre. Homenaje a Luis González y González*. El Colegio de Jalisco-El Colegio de México-El Colegio de Michoacán, México.
- Ortiz Monasterio, Ignacio 2018. *Anatomía de "La feria"*, pról. Hernán Lara Zavala. Universidad Nacional Autónoma de México (*Cátedra Universitaria*, 8), Ciudad de México.
- Poot, Sara 1989. "*La feria*, una crónica pueblerina". *Revista Iberoamericana*, núm. 55, pp. 1019-1032.
- Poot, Sara 2013. *De las ferias, la de Arreola es más hermosa*, ed. facsimilar y diplomática del primer borrador de *La feria*. Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara.

- Preciado Zacarías, Vicente 1989. *Participaciones*. Ediciones Cuéllar, México.
- Preciado Zacarías, Vicente 2004. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Universidad de Guadalajara-Ayuntamiento de Zapotlán el Grande, Guadalajara.
- Rulfo, Juan 2016. *El Llano en llamas* (1953), ed. crítica, intr. y notas Françoise Perus. Cátedra (*Letras Hispánicas*, 768), Madrid.
- Tello, Antonio 1968 y 1973. *Crónica miscelánea de la Sancta Provincia de Xalisco. Libro Segundo*. Gobierno del Estado de Jalisco-Universidad de Guadalajara-INAH, Guadalajara, vol. 1: 1968; vol. 2: 1973.
- Torri, Julio 2011. “La feria”, en *Obra completa*, ed. Serge I. Zaïtzeff. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 149-150.
- Vázquez, Felipe 2014. “Notas sobre *La feria* de Arreola”. *Crítica* (Universidad Autónoma de Puebla), enero-febrero, núm. 157, pp. 100-110.
- White, Hayden 2003. “*El texto histórico como artefacto literario*” y otros escritos, tr. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Paidós-U. Autónoma de Barcelona, Barcelona, pp. 107-139.

UNA CALA A LA BREVEDAD ARREOLINA:
LAS VERSIONES DE GEORGE D. SCHADE
Y DE SUSAN KAUFMAN

ELENA MADRIGAL
El Colegio de México

¿Qué somos en esta vida sino versiones mediocres de una verdad imposible de traducir? Cada uno de nosotros trata, a veces sinceramente, de comunicarse con el prójimo. Pero no lo consigue porque come, sin darse cuenta, errores de traducción [...] El alma ajena parece expresarse, inexplicablemente, en otra lengua.

JUAN JOSÉ ARREOLA, *INVENTARIO*

Sin duda, Juan José Arreola sigue figurando como maestro de la escritura. Dolores M. Koch, teórica fundante del microrrelato como género literario legítimo, lo ubicó al lado de Julio Torri y de Augusto Monterroso por “su prosa cincelada y sugerente [...] su sentido lúdico, sus alusiones, ironías y paradojas; su inclusión de formatos antiguos y modernos” (Koch 1986: 99), esta última profundamente relacionada con la “erudición” (p. 79). Años después, Sara Poot Herrera señaló su “discontinuidad, fragmentación y brevedad” (Poot Herrera 2006: 252) y su “capacidad de concentración” (p. 253). Dentro del paulatino refinamiento del estudio de los géneros “micro-”, el “afán de brevedad” ha ido de la mano con otras denominaciones, como “compresión”, término al que Gerardo Cruz recurrió recientemente (2013: 24); “trans-textualidad”, que Francisca Noguerol considera por su precisión (1999: 244); “carácter saprófito”, propuesto por Giovanna Minardi (2005: 24), casi equivalente al “afán de universalidad” que años atrás detectó Koch. Insisto en estos dos elementos, brevedad y universalidad,

porque Arreola los señaló como puntales creativos al declarar —al estilo de Julio Torri—: “Prefiero los gérmenes a los desarrollos voluminosos, agotados por su propio exceso verbal” (Carballo 1994: 456). Dadas las coincidencias de apreciación en cuanto al estilo de Arreola, retomo los dos elementos como criterios rectores para analizar dos traducciones de algunos de sus textos al inglés. Es decir, relacionaremos algunos detalles de las estrategias traductoras y cómo inciden en la rehechura de la voz autoral de Arreola, puntualmente en cuanto a los dos filones elegidos. Siguiendo a Lance Hewson, el procedimiento parte de una observación detenida, en este caso de dos elementos microtextuales, que permita especular en meso y macroniveles; es decir, que dé cuenta de la relación entre elección traductora y efecto estilístico (Hewson 2011: 17). El fin último será ponderar hasta qué punto la traducción es una vía que da cuenta del “estilo, [...] la belleza, [...] las intenciones y las sugerencias, [...] las resonancias y las evocaciones” (Segovia 2007: 77) de ciertos textos de Arreola y, en el sentido inverso, permite comprenderlos mejor.

LA BREVEDAD TRADUCIDA

Si para Arreola era un halago que se le tildara “de manierista, de amanerado, de filigranista, de orfebre” (*apud* Carballo 1994: 434), y si expresaba que su “fórmula personal” podría ser “la ambición no solamente de destilar, sino de cristalizar cualidades, lo más extensas que [le fuera] dado aprehender, de emoción y pensamiento” (p. 435), qué mejor que considerar la brevedad como guía crítica de las traducciones de su obra. En el caso de los trasvases al inglés, era de presuponer que la brevedad no comportaría un reto, debido a una serie de cuestiones pragmáticas sobre el idioma de llegada, y que conformarían, en términos de estudios de traducción, parte de las normas traductoras. Es decir, que la capacidad sintética de la lengua, y una preceptiva que históricamente ha favorecido la frase abreviada, constituirían las bases lingüísticas y comunitarias referenciales de una labor que incluye práctica, agentes y productos traductores (Toury

1995: 53). Desde su consolidación como lengua vernácula hasta la actualidad, la tradición del idioma de llegada ha favorecido un estilo directo y sintético,¹ el cual incluye la preferencia por el término nativo y corto² —contrapuesto al sesquipedalismo—, y la frase abreviada.³ Dentro de esa historia, también se hallan las particularidades sistémicas y las preceptivas que avalan la sencillez expresiva⁴ (o el alejamiento del barroquismo, si miramos el fenómeno desde la lengua de partida y que, admitámoslo, abre la puerta para reconocer que demanda menor esfuerzo entender a Sor Juana o a Derrida en sus versiones en inglés que en sus originales).⁵ Tendríamos un ejemplo de la vigencia de la normativa autorizada por la tradición en el sitio “oficial del gobierno de los EUA” que contiene recomendaciones provenientes del “influential book [by H.W. Fowler], *The King’s English*, first published in 1906”: “Prefer the familiar word to the far-fetched.

¹ Al respecto, se pueden citar las recomendaciones tempranas de Richard Sherry, quien en *A Treatise of the Figures of Grammar and Rhetorike*, obra de 1555, advertía sobre el cuidado que se debía tener para evitar tres figuras: “Perittologia, a superfluous addyng of woordes, without any pythe of matter; [tautology] when with great yrcksomnes we double the matter; [and periergia], when in a small matter we spend many wordes, & labour much in vain” (B1r-B2r *apud* Smith 2018: 29). Asimismo, es posible recurrir a Adam Smith, quien, alrededor de dos siglos después, en el contexto de la defensa del inglés vernáculo, dictó una serie de conferencias cuyo objetivo “was to teach his students to write a simple and direct style, without ornament” (Lothian *apud* Smith 1971: xvii). Como se verá un poco más adelante, en manuales contemporáneos de estilo, o en páginas de internet sobre el tema, se constata la vigencia de la preceptiva sentada, entre otros, por Adam Smith: “The most beautiful passages are generally the most simple” (Smith 1971: 29).

² Adam Smith indica que las palabras largas son un mal que las lenguas extranjeras llevaron al inglés: “Great defects have been unavoidably introduced into the English language. [...] The first one [...] is [...] prolixity. [...] Most of our own native words consist of but one or two or at most three syllables” (Smith 1971: 12). A pesar de lo inevitable de la contaminación, el “espíritu” inglés persiste al acortarlas en el nivel fónico “When we borrow from other languages words of more syllables, they are shortened by the manner of pronunciation” (*id.*).

³ Con un argumento hermenéutico, Smith sustenta su recomendación de la frase breve ante la larga: “Long sentences are generally inconvenient, and no one will be apt to use them who has his thoughts in good order” (Smith 1971: 20).

Prefer the concrete word to the abstraction. Prefer the single word to the circumlocution. Prefer the short word to the long. Prefer the Saxon word to the Romance word”.⁶

Sin embargo, al revisar algunos trasvases al inglés, el panorama fue otro, pues era evidente la fuerza o tendencia deformante del alargamiento, que quedó confirmada con un conteo de palabras (ver Tabla 2). Es decir, hay en las traducciones una suerte de desenvolvimiento “de ce qui, dans l’original, est plié” (Berman 1999: 56). Si bien Berman considera que el alargamiento opera en un “vacío” puesto que no enriquece al texto —además de atentar contra su sistema de claridad y de alterar su ritmo— y que está asociado con otras formas de “empobrecimiento” (como la clarificación y la racionalización), opino que su razón de ser y “ganancias” están en función del lector meta, su cultura y su mercado.

Con el fin de indagar el fenómeno, recurrí al contraste de traducciones y sólo pude constituir un corpus acotado (Tabla 1), pero que considero suficiente para adelantar algunas conclusiones sobre la tensión entre una práctica traductora —paradójicamente sustentada en una tradición escrituraria que promueve la brevedad y la sencillez—, y la poética arreolina, marcada por “la condensación, la poda de todo lo superfluo, [el castigo del] material” (Carballo 1994: 443). De aquí

⁴ Para Smith, al ir la claridad de la mano con el origen de las palabras, una cualidad a fomentar es la del uso de las palabras nativas. En la Conferencia 1, señala: “Perspicuity requires [...] that the words should be natives [...] of the language we speak in” (Smith 1971: 1). Más adelante, puntualiza que, como única excepción, los términos extranjeros podrán ser usados “when they are necessary to answer some purpose which the natives cannot supply” (p. 24). La reflexión de Adam Smith parece ser la expresión renovada y perfeccionada del señalamiento de Richard Sherry en contra del “Asiatismus, a kynde of endighting vused of the Asians, full of figures, and wordes, lackyng matter” (B1r-B2r *apud* Smith 1971: 29).

⁵ Un vistazo a la red permite ubicar sitios como “How to Write. Size Doesn’t Matter: Why Short Words Are Better Than Long Ones” (<https://goo.gl/XvnnAN>), y “How to: Avoid The Pulchritudinous Pull of Long Words in Copywriting” (<https://goo.gl/cPL3vc>).

⁶ “Plain Language Guidelines”, *Plain Language*. An oficial website of the United States government, disponible en: <https://goo.gl/wMsNqt>.

que la inclusión de la traducción de Couffon al francés sea útil como medio de contraste cuantitativo y contribuya a cumplir un objetivo secundario de este artículo: el adelantar algunas reflexiones sobre las variaciones de extensión entre un texto fuente y sus traducciones, sobre las que Jeremy Munday ha indicado que “[the] comparative length of the ST and TT may depend on many variables, and seems to be an area far more complex than previously thought and worthy of careful future investigation [...]” (Munday 1998: 545).

EL CORPUS

Las muestras textuales provienen de las dos únicas traducciones de seis composiciones o más al inglés:⁷ la de George D. Schade (titulada *Confabulario and Other Inventions*, 1964) y la de Susan Kaufman, consistente en seis textos antologados por Anne Fremantle en 1977 y que pudieran representar las preocupaciones temáticas del jalisciense: “Prólogo”, “Felinos”, “Los monos”, “La trampa”, “Tú y yo” e “Interview”. Procedí a la comparación, a pesar de las disparidades entre los dos esfuerzos traductores. No podemos obviar el plan, el proceso y el resultado de traducir de una obra completa —en su momento— con la de una antología brevísima; ni las disparidades en cuanto a jerarquía editorial (la University of Texas Press y la New American Library); ni tampoco la lectura de la materialidad del libro, que en estos casos también delata desniveles de recursos en la producción (en 8° y en 4°, en pasta gruesa y en blanda, en hojas cuché y en bond, ilustrado y sin ilustraciones, respectivamente). Asimismo, no es posible dejar de lado que las motivaciones de las publicaciones difieren de manera importante, pues si la de la traducción de Schade tiene un

⁷ También hallamos dos traducciones únicas: la de Gloria Mendelsohn a “El diamante” (“The Sadly Feathered Hen and the Diamond”) y la de Paul Blackburn a “En verdad os digo” (Cranfill 1959: 38, 44-47). Las incluyo en el complemento a la Tabla 1 como elemento adicional a tomar en cuenta, aunque no en el comentario de las estrategias traductorales.

fin literario, la de Kaufman difundida por Fremantle forma parte de una intención de reconocimiento de América Latina por su historia y su cultura por vía de la expresión literaria. Además, la información disponible ha impedido elaborar el perfil de los traductores de manera equilibrada. Con respecto a Schade es posible obtener datos sobre su vida personal y profesional⁸ y sobre su labor traductora, incluidas las versiones que precedieron a las publicaciones.⁹ Schade se ocupó de algunos poemas de Rosario Castellanos, Octavio Paz¹⁰ y Pablo Neruda.¹¹ De narrativa, la University of Texas Press publicó la traducción que me ocupa, *Confabulario and Other Inventions*, en 1964; y posteriormente *The Burning Plain and Other Stories* (1967), traducción de *El Llano en llamas* de Rulfo que, después de más de siete ediciones, “para 1977, [...] había vendido más de 32,000 ejemplares” (Everly 1997: 34).

⁸ En cuanto al aspecto profesional, de acuerdo con la información del obituario publicado por la Universidad de Texas Austin (Anónimo, “In Memoriam”), George Dewey Schade nació en Portland, Oregon, el 16 de julio de 1926, y falleció en Austin, Texas, el 11 de julio de 2010. Obtuvo su licenciatura en español y su maestría en lenguas romances con especialización en español por la Universidad de Oregon. Durante el verano de 1947 estudió en la Universidad de San Carlos en Guatemala. Según contó en una entrevista, en 1953 se doctoró por la Universidad de California Berkeley con la tesis “Classical Mythology in the Modernista Poetry of Spanish America”, bajo la dirección de Arturo Torres-Rioseco (Everly 1997: 16). Impartió clases en la Universidad de Nuevo México en 1954. De 1955 a 1977, año de su jubilación, ejerció la docencia y la dirección incesante de tesis en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Texas, al lado de “Jefferson Spell, conocido ya entonces por sus estudios de la literatura mexicana, especialmente de Fernández de Lizardi y por su *Contemporary Spanish American Fiction* (1944) y [de] Dorothy Schons” (*id.*), la eminente sorjuanista; como detalle adicional, menciono que Spell y Schons tuvieron intercambios académicos con Torri y que el autor de *Ensayos y poemas* ejerció la docencia en los cursos de verano de la Universidad de Texas, referente de vida de su afamado texto “Anywhere in the South”. En el obituario de Schade también se reconoce que, durante ese lapso, se abrieron las especialidades para los idiomas español, portugués y francés, y se vivió un auge en la investigación que armonizó con las ventas exponenciales y la canonización de la literatura latinoamericana. Asimismo, se recuerda que Schade publicó artículos de crítica literaria en *Hispania*, *Revista Iberoamericana* y *Texto Crítico*,

En contraste, de Susan Kaufman Purcell, se sabe que obtuvo una licenciatura en español y literatura latinoamericana por Barnard College en 1963 y los grados de maestría y doctorado en ciencia política por Columbia University y que se ha dedicado a escribir libros sobre política internacional,¹² a la docencia universitaria y a la consultoría sobre temas de América del Norte. No hay registros de mayor actividad traductora, ni de que haya vuelto a su interés juvenil por las letras.

Podemos especular que el sesgo histórico de la antología de Fremantle haya propiciado el interés de Kaufman por aportar sus retraducciones, a lo que habría que sumar la coincidencia temporal de la publicación en inglés de *La feria*, traducciones sintomáticas del auge receptor en el mercado estadounidense que, en los años subsecuentes, se limita a la

entradas de enciclopedias y dos antologías didácticas: *Trece relatos hispánicos*, de 1959, y *Literatura española contemporánea: antología, introducción y notas* (en colaboración con Ricardo Gullón, New York, Scribner, de 1965). Finalmente, se hace un reconocimiento a sus estudios, que abarcaron la literatura de Venezuela, Brasil, México, Costa Rica, Nicaragua, Colombia, Uruguay, Chile y Argentina.

⁹ El de *Fifty Odes* se halla en el artículo “Trucks and Trains, Scissors and Spoons, Onions, Fish and Fowl: Notes of Neruda’s Odes with Original Translations” (Everly 1997: 15, [originalmente en *Studia Hispanica I*: in honor of Rodolfo Cardona, Luis A. Ramos-García y Néstor Lugones, eds., 1981, pp. 57-77 y repr. por la Universidad de Texas Austin en el mismo año, así como en otras dos fuentes señaladas en su introducción a la publicación de Host]); en el caso de *Confabulario*, “Las focas”, “El rinoceronte” y “La hiena” aparecieron en *The Muse in Mexico...* (*ibid.*, 17); y “No oyes ladrar los perros” y “Macario”, de Rulfo, también se publicaron en *The Muse...* (*id.*).

¹⁰ Los textos fueron recopilados en 1959 en *The Muse in Mexico. A Mid-century Miscellany*, un elegante suplemento de *The Texas Quarterly*, vol. II, núm. 1, en el que sólo los textos de Arreola aparecen ilustrados.

¹¹ En el obituario del traductor se señala que “entre 1954 y 1959, Neruda publicó cuatro volúmenes de odas, de las que George eligió 50, cuya traducción fue publicada junto con una espléndida introducción en 1996 bajo el título *Fifty Odes*. Hacia el final de su vida, con la ayuda de Matilde [su esposa], trabajaba en la traducción de *Veinte poemas de amor* de Neruda (Anónimo 2010).

¹² Son de su autoría: *Latin America: US Policy After the Cold War* (1991); *Japan and Latin America in the New Global Order* (1992); *Europe and Latin America in the World Economy* (1994); *Brazil Under Cardoso* (1997); *Mexico Under Zedillo* (1998); *Cuba: The Contours of Change* (2000).

publicación sostenida de algunos de los textos arreolinos en alrededor de treinta y cinco antologías —entre las que “El guardagujas” es de los más socorridos—.¹³

Tales son los contextos que enmarcan las siguientes zonas de significación, es decir, los pasajes que hemos seleccionado porque, siguiendo a Berman, en ellos “the work condenses, represents, signifies, or symbolizes itself. These passages are signifying zones where a literary work reaches its own purpose [...] and its own center of gravity” (2009: 54). El primero de ellos es el párrafo inicial del “Prólogo”, manifiesto del “desencanto ante el género humano” (Koch 1986: 138), que pauta el *Bestiario*.

Primera unidad de significación

BESTIARIO	BESTIARY	BESTIARY
Arreola, “Prólogo”, * 79	Schade, “Prologue”, 3	Kaufman, “Prologue”, 11
Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.	Love thy worthless, undeserving neighbor. Love thy neighbor who stinks, who is spotted with filth, who wears his poverty on his back.	Love your fellow man , unworthy and good for nothing. Love your fellow man , malodorous, dressed in misery, and speckled with filth.

El alargamiento es notorio y se debe, principalmente, en el trasvase de Schade, a la elección de una frase adjetival y no de adjetivos, como en el texto fuente y, en el de Kaufman, a que, en lugar de “neighbor” optó por “fellow man”. Sin embargo, la anáfora se preserva y, en el caso

¹³ Se observa este panorama en los registros de Worldcat. A decir de las introducciones de los ejemplares que hemos podido revisar hasta el momento, las compilaciones van dirigidas a públicos amplios o a estudiantes de español como lengua extranjera y obedecen a los intereses que ha tenido Estados Unidos de Norteamérica en América Latina, en primer lugar, y en México, en segundo (pocas remiten al espectro hispanoamericano). Como acotación adicional, al observar los datos de la Tabla 3, se deduce que las traducciones al inglés parecen no haber incidido en la traslación de Arreola a otras lenguas (y, por ende, el inglés pudo no haber sido lengua mediadora ni puerta de entrada de Arreola a otras culturas meta).

de Kaufman, un segundo paralelismo de orden sintáctico contribuye al ritmo de la frase. Aunque en ambos casos se pierde la concisión, indispensable para el tono sentencioso de la pieza, el sentido general no se ve afectado. Contrariamente, en “Los monos”, el alargamiento afecta al desaliento ante el triunfalismo implícito en “la idea del perfeccionamiento del ser humano y del progreso materialista” (Koch 1986: 138) que plantea Arreola. En la segunda unidad significativa, en la versión de Schade, se explica que la desesperanza radica en la falta de “understanding between the primates”, con lo que el mono queda rebajado al nivel de estupidez del investigador y la interpretación de la pieza se ve afectada. Por lo que respecta a la traducción de Kaufman, se cancela el descorazonamiento implícito en las últimas palabras de la pieza: que toda despedida es sintomática de fracaso. El añadido de la frase perifrástica “that had the appearance” abre la posibilidad de que las despedidas conlleven el éxito o la fortuna, cuando el universo autoral de Arreola no comparte ese optimismo, por ejemplo, cuando releemos unas líneas del epígrafe del presente comentario: “Cada uno de nosotros trata, a veces sinceramente, de comunicarse con el prójimo. Pero no lo consigue porque comete, sin darse cuenta, errores de traducción”.

Segunda unidad de significación

Arreola, “Los monos”, 103	Schade, “Monkeys”, 30-32	Kaufman, “The Monkeys”, 12-13
<p>La dilatada entrevista de Momo y Wolfgang Köhler ha cancelado para siempre toda esperanza, y acabó en otra despedida melancólica que suena a fracaso.</p>	<p>The extended interview between Momo and Wolfgang Köhler has cancelled forever all hope of understanding between the primates and ended in another melancholy farewell smacking of failure.</p>	<p>The extended interchange between Momo and Wolfgang Kohler has canceled forever all hope and ended in yet another melancholy farewell that had the appearance of failure.</p>

De vuelta a la actitud explicativa, ésta se hace más evidente aún en “Felinos”, texto en cuyo párrafo inicial —y que corresponde a la tercera zona de significado—, “los leones son literarios” (Koch, 1986: 143).

En este fragmento, Arreola recurre a la autoridad de la referencia literaria para desenmascarar la cobardía y la holgazanería del león y, por ende, poner en duda la valentía de algunos héroes y señalar la redundancia del domador, temas que, en realidad, no son el núcleo de la pieza sino —como también hacía Torri—, orígenes “anejos” de la reflexión existencial. El párrafo consta de cinco sujetos expresados como referencias eruditas, culturales y crípticas,¹⁴ estrategia para lograr la brevedad que, con el paso del tiempo, se ha convertido en un recurso común para la confección del microrrelato. Pero para el momento en que se realizaron las traducciones, ni Schade ni Kaufman tenían tal conciencia, y supongo que por eso no intentaron replicarla en la lengua meta. Por su parte, Schade agregó una línea introductoria (“None of the following let themselves be impressed

¹⁴ La primera referencia es al “viejo tema literario del enfrentamiento del caballero con el león” (Rico *apud* Cervantes 2004: 829, n. 1). Menéndez y Pelayo lo señala como: “un tema o motivo tradicional: la leyenda del guante de la dama arrojado entre dos leones. Pertenece esta anécdota caballerescas al *folk-lore* universal, y no al particular de España; pero entre nosotros tomó carta de naturaleza desde antiguo, suponiéndose héroe de ella a un personaje del tiempo de los Reyes Católicos, realmente histórico, si bien deba su principal celebridad a los romances fronterizos y a las *Guerras de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, donde se relatan sus inauditas proezas” (2008: 247).

En su *Antología de poetas líricos*, Menéndez y Pelayo registra la proeza en obras de 1490, 1500, 1511, 1549, 1573, 1595, 1632 y 1854. Entre sus autores consultados está Lope de Vega, quien por voz de Blanca, en *El guante de doña Ana*, logra un guiño ridículo mediante la frase “es el león de aquel guante, / cobarde, como arrogante, y infame, como traidor” (p. 23). Otra versión célebre es la de Pérez de Hita, quien cuenta la anécdota de este modo:

[...] el bravo Don Manuel
 Ponze de León llamado,
 (aquel que sacara el guante
 que por industria fue echado
 donde estaban los leones
 y él lo sacó muy osado)
 (vv. 27-32, 281).

by appearances”) que explica uno de los sentidos posibles de la pieza —la aparente fiereza del león—, decisión que sería denominada “injusta” por Hewson (2011: 21, 175, siguiendo a Lecercle), puesto que constriñe la semiosis ilimitada de todo texto. Schade también altera el párrafo, formado originalmente por una sola oración, al dividirlo en dos enunciados. Asimismo, agrega el adverbio “literally” para que, sin equivocación, se entienda que, dada la pasividad de las fieras, los mártires se tuvieron que arrojar a las fauces de los leones. Kaufman deshace la referencia críptica al cambiar el contenido de la frase parentética (“the lion no longer remembered how to be brave”) y comete una imprecisión al indicar que los mártires fueron arrojados a los leones, cuando en el texto fuente se indica que los cristianos forzaron su propia inmolación. Al explicar el contenido literario, alterar la sintaxis y proporcionar las referencias, el alargamiento delata una disposición a favorecer el menor esfuerzo por parte del lector, lo cual iría a contracorriente de otro rasgo del relato breve: el exigir esfuerzos hermenéuticos al lector.

La segunda referencia es al “segundo y nuevo don Manuel de León” —a decir del narrador— (Cervantes 2004: 835), cuya “grandeza del alma”, para el cap. XVII de la segunda parte de *Don Quijote* “ya está bien declarada” por el leonero (p. 836). Sin embargo, siendo que el león dio “las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula” (*loc. cit.*), indica la nota del editor, se parodia a “la tradición épica en la que lo más corriente es que se humille ante el adalid” (Cervantes 2004: 386, n. 39). La tercera alusión es a “La fábula del león y del ratón” de Esopo, textos de los que “se tienen noticias de una versión de 1489” (Esopo 1929: vi). Con variantes menores, el león, a pesar de su fiereza, es salvado cuando el insignificante ratón extrae una espina de su garra. La referencia a los mártires es de índole cultural, familiar a practicantes del cristianismo. La referencia, aún críptica, corresponde al Vizconde de los Asilos.

Tercera unidad de significación

Arreola, "Felinos", 87	Schade, "Felines", 11-12	Kaufman, "Felines", 11-12
El que sacó de la leonera el guante de Doña Juana; Don Quijote que mantiene a raya dos fieras con pura grandeza de alma; Androcles sereno y sin retórica (el león ya no se acordaba de la espina); los mártires cristianos que se metieron por la fuerza en las fauces hambrientas, y el Vizconde de los Asilos que estropeó un espectáculo circense al poner un sandwich en la boca del Rey de la Selva sin látigo y sin silla plegadiza, han hecho del oficio de domador uno de los más desprestigiados en nuestros días.	None of the following let themselves be impressed by appearances: the man who rescued Doña Juana's glove from the lion cage; Don Quixote, with real greatness of soul, who kept two beasts within bounds; Androcles, serene and without bombast (the lion no longer remembered the thorn); the martyrs who literally had to throw themselves into the hungry jaws; and the Viscount of the Asilos who ruined a Circensian spectacle by putting a sandwich into the King of the Forest's mouth. They have made the lion tamer's job, without whip or folding chair, lose standing in our day.	He who retrieved Lady Jane's glove from the lion's den; Don Quixote, who kept two fierce animals at bay with the pure grandeur of his soul; Androcles, silent and serene (the lion no longer remembered how to be brave); the Christian martyrs who were thrown to the hungry beasts ; and the Vizconde de los Asilos, who spoiled a circus spectacular by putting a sandwich in the mouth of the King of the Jungle without using a whip or folding chair—all of these have made the lion tamer one of the most disparaged figures of our time.

Si bien el alargamiento es un efecto general —perceptible aún más por la concisión de los límites de cada microrrelato—, la deformación no es consistente. En la selección de la cuarta unidad de significación, la versión de Schade muestra, ante la de Kaufman, la posibilidad de abreviar para acercarse al logro de Arreola, y la de Kaufman tiende hacia un "empobrecimiento cuantitativo", en la terminología de Berman (1999: 59-60). La sencillez de los medios¹⁵ de los que ha echado mano Schade permite entender que, cuando el texto fuente no presenta retos de com-

¹⁵ Contrapuestas a las de Kaufman, hacemos notar las elecciones de Schade que propician la moderación:

Schade	Kaufman
He persists	He continues to be

prensión, sus traductores no se ven en la necesidad de explicitar. Las muestras más contundentes dentro del corpus, que incluso no presentan reducciones o ninguna variación (Tabla 2), serían “Tú y yo” e “Interview”, compuestos con sencillez y, el último, incluso, a base de diálogos.

Cuarta unidad de significación

Arreola, 87	Schade, 12	Kaufman, 12
Sigue siendo un carnívoro gracias a ciertos súbditos que realizan para él oficio de verdugos. El león se presenta intempestivamente en los banquetes salvajes y a base de prestancia pone en fuga a los comensales. Luego devora solitario y lleno de remordimientos los restos de una presa que nunca captura personalmente. Si de ellos dependiera, todos los leones que ambulan por la selva estarían ya enjaulados, triturando fémures y costillares de caballo tras de innecesarios barrotos.	In reality the lion can scarcely bear the terrible majesty of his aspect: his body is not in harmony with his facade, and like his soul, is rather canine and seedy. He persists as a carnivore thanks to certain subjects who function as executioners for him . The lion presents himself in untimely fashion at savage banquets and, because of his regal primacy, puts the diners to flight. Then, alone and remorseful, he devours the remains of the prey he never personally captures.	In reality the lion suffers greatly from the terrible majesty of his appearance: his façade does not reflect his personality, which, like his soul, is weak and doglike. He continues to be a carnivore thanks to certain of his subjects who fulfill for him his role of executioner . The lion presents himself in an untimely fashion at jungle banquets and on the basis of his appearance puts his dinner companions to flight. Then the lion, alone and full of remorse, devours the remains of a prey that he never captured himself.

certain subjects who function as executioners for him	certain of his subjects who fulfill for him his role of executioner
untimely fashion	an untimely fashion
because of	on the basis of
If they could choose	If they were to depend on their own devices
would be caged	would already be caged
In short	In the final account
when made	when they are seen made

Cuarta unidad de significación (continuación)

Arreola, 87	Schade, 12	Kaufman, 12
En fin de cuentas nunca son tan felices como al verse hechos de mármol y de bronce o estampados por lo menos en los alarmantes carteles del circo.	If they could choose , all the lions padding about the forest would be caged , tearing horse ribs and thighbones to pieces behind unnecessary bars. In short , they are never so happy as when made of marble and bronze or at least stamped on alarming circus posters.	If they were to depend on their own devices , all the lions who roam the jungle would already be caged , tearing to pieces thighs and skulls, behind unnecessary bars. In the final account , lions are never so happy as when they are seen made of bronze or marble or, at least, printed on bold circus posters.

Una observación última se relaciona con el alargamiento y el “empobrecimiento cualitativo” (Berman 1999: 58-59), que sucede en “La trampa”, pieza en la que, como su título indica, el sentido metafórico de la seducción y del enamoramiento van aparejados con las trampas materiales. Por esta correspondencia, la obviada de que el papel insecticida y los “charcos de jarabe” son “sticky” —como lo aclara Schade—, cancela al posible lector la oportunidad de descifrar las claves arreolinas por sí mismo. En cuanto a la supresión, Kaufman reduce el símil implícito en la frase “almas de papel insecticida” al presentarla como “the flypaper”, con lo que se pierde el rastro de la ironía sustentada en la conjunción de un objeto cotidiano y repulsivo y la supuesta facultad espiritual del ser humano.

Quinta unidad de significación

Arreola, “La trampa”, 124	Schade, “The Trap”, 41-42	Kaufman, “The Trap”, 13-14
Y caigo en almas de papel insecticida, como en charcos de jarabe. (Experto en tales accidentes, despego una por una mis patas de libélula. Pero la última vez, quedé con el espinazo roto.) Y aquí voy volando solo.	I get caught in fly-paper souls, sticky as pools of syrup. (An expert at such accidents, I unstick my dragonfly feet one by one. But the last time I wound up with a broken backbone.) And here I go flying alone.	And I fall into the fly-paper , as if into pools of syrup. (An expert in such accidents, I extricate my dragonfly legs one by one. But, last time, I was left with a broken back.) And here I go flying alone.

A MANERA DE CIERRE

Aprovechando que la representatividad de la unidad textual de la prosa breve es total en comparación con los estudios descriptivos de obras de extensión considerable, el ejercicio contrastivo de las traducciones de Schade y de Kaufman ha puesto en relieve la posibilidad de considerar a las deformaciones bermanianas menos como etiquetas para la condena inevitable y más como conceptos flexibles que, al ser discutidos, den cuenta de procesos y resultados sintomáticos de contextos estéticos, en este caso de preceptivas escriturarias, por el lado traductor, y de linaje literario, por el lado autoral. En el medio quedaría nuestro acercamiento desde un momento en que proliferan antologías críticas¹⁶ sobre *flash fiction* —herederas del *short-short*— y el microrrelato, sintomáticas de la aceptación y de la intencionalidad creadora que conlleva el género. Con esa ventaja temporal apreciamos la paradoja que significa, desde la cultura de partida, que en el canon mexicano contemos con una pléyade de escritores que aprendieron a “castigar” su español por vía de ciertos modelos literarios en inglés o por la redacción en este idioma (pensemos en Henríquez Ureña —mexicano porque aquí desarrolló buena parte de sus principios de escritura e impulsó sus modelos—, Reyes, Torri, Silva y Aceves, Martín Luis Guzmán, Vasconcelos, entre otros), y que en traducciones, como la de Arreola, se apunte una expansión de la escritura debida a prácticas “domesticantes”, en términos de Venuti (1998), profundamente arraigadas por ser consideradas modélicas. En tanto muestras de prácticas traductorales, las zonas de significación permiten proponer que el conocimiento de la obra y la declaración de la poética por parte del autor traducido no siempre conllevan resultados acordes, sino que las prácticas y preceptivas de escritura, así como los

¹⁶ En el mercado estadounidense, una de las más representativas, por incluir ensayos sobre creación, crítica y preceptiva, es *Field Guide to Writing Flash Fiction: Tips from Editors, Teachers, and Writers in the Field*, editada por Tara L. Masih (2009). Su posible contraparte nacional sería *La estética de lo mínimo: ensayos sobre microrrelatos mexicanos*, coordinada por Pablo Brescia (2013).

imaginarios de la cultura meta, pueden primar sobre cuestiones estéticas tales como la capacidad de Arreola para reducir la extensión de un texto mediante su magnificación por vía de la tradición literaria y sus referencias crípticas y eruditas.

En palabras de Berman (1999: 34), estaríamos frente a una práctica traductora paradójicamente etnocéntrica —término que tendríamos que cuestionar—, porque la intención de las traducciones fue la de *acercamiento* en términos de “conocimiento” del “otro”. En el caso de Kaufman, las traducciones están insertas en una antología dirigida a un grupo de lectores interesados en una visión de la que el jalisciense sería parte de un cuadro mayor, a saber, el de los valores de la prosa latinoamericana, al que él aportaría una muestra de lo “local” mexicano y, a la vez, de “los trabajos y los sufrimientos universales” (Fremantle *apud* Arreola 1977: 4).

En cuanto a Schade, hay indicios que permiten deducir su manera de *leer* el texto fuente con miras a la traducción y, de allí, hacer inferencias sobre su “proyecto”. Como indicó Levý, “the translator is first of all a reader” (2011: 28) y, en el caso de Schade, su lectura tenía que ser detenida y apegada, inmanentista hasta cierto punto. En una entrevista, Schade contó que “en México [conoció] a Yáñez, Rulfo, Arreola y Castellanos. Estaba francamente entusiasmado con la obra de todos ellos y con sus personalidades tan variadas, [... la de] Arreola, fascinante en su dinamismo y gracia” (*apud* Everly 1997: 17); incluso, relató una anécdota en la que dejó entrever su afecto por Arreola.¹⁷ Aunque la experiencia del trato personal fue “muy

¹⁷ “A Arreola [...] lo conocí en su casa de la Ciudad de México en el mismo año que a Rulfo. Su casa era una casa atiborrada de mesas de ajedrez. Como persona es la antítesis de Rulfo [...] Su obra muestra esa imaginación desenfrenada y esa vitalidad que lo caracteriza. Es un hombre lleno de anécdotas, un gran conversador. Años más tarde, por el año 66, el Departamento [de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Texas] lo invitó a dar una conferencia donde se lució por lo vital de su presentación, casi una representación. [...] Y sólo para que lo conozca mejor, puedo contarle que en una visita que hice a México posteriormente, pasando por el Paseo de la Reforma, veo a este hombre que casi se dejaba caer de un acelerado pesero gritando «¡George Schadel! ¡George Schadel!»

interesante”, aclaró: “mi obra como traductor nunca tiene nada que ver con la persona que escribió el original. La labor del traductor es estrictamente entre él y el texto” (p. 19). En ocasión de su traducción a las odas de Neruda, Schade indicó que se había esforzado por ser “faithful to the Spanish originals” (Schade 1996: iii), a fin de ofrecer al lector en inglés “the closest version possible in the original” (p. iv). Es decir, su proyecto distó de tener como fin el allanar el camino a sus posibles lectores y sí estuvo animado por la intención de ofrecer la riqueza de los textos extranjeros, previo trabajo minucioso. A partir de las traducciones, no sería descaminado conjeturar que en él operaron los parámetros de una tradición escrituraria que le indicaba que, de transgredirla, sólo lograría adormecer a sus lectores, pues, volviendo a Adam Smith, el desapego a las reglas del inglés sería la causa de que “literary translations have been from the beginning of the world and to its end will be insufferably languid and tedious” (1971: 16-17).¹⁸ Asimismo, aunque Arreola “siempre fue muy deferente hacia [él] y muy generoso en sus elogios a [su] traducción de [...] *Confabulario*” (Everly 1997: 19), Schade estaba consciente de que “la traducción definitiva, como la lectura definitiva de un texto [...] no existe. Así como un texto literario puede ser leído y releído, puede también ser traducido muchas veces” (p. 24). Agregaría que un texto traducido también puede ser analizado de diferentes maneras; cabe esperar otros ejercicios que brinden reflexiones renovadas sobre cómo los traductores resuelven los acertijos arreolinos y sobre cómo enfrentan los múltiples visos de la reflexión humanista del autor, su elección del término preciso, los agujijones de su ironía y, por supuesto, su brevedad.

Sólo después me di cuenta de que esos gritos habían sido lanzados por Arreola” (*apud* Everly 1997: 18-19).

¹⁸ Este comentario es pertinente también para el trabajo de Kaufman, evidentemente.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, “Choose Your Words Carefully”, *Plain Language*, disponible en <https://goo.gl/wMsNqt>.
- Anónimo 2010. “In Memoriam. George Schade”, *Texas Liberal Arts*, The University of Texas Austin, Department of Spanish and Portuguese, disponible en <https://goo.gl/XoaXjE>.
- Arreola, Juan José 1964. *Confabulario and Other Inventions*, tr. George D. Schade. University of Texas Press, Austin.
- Arreola, Juan José 1976. *Inventario*. Grijalbo, México.
- Arreola, Juan José 1977. “Prologue”, “Felines”, “Monkeys”, “The Trap”, “You and I”, “Interview”, tr. Susan Kaufman, en *Latin-American Literature Today*, ed. Anne Jackson Fremantle. New American Library, New York, pp. 11-15.
- Arreola, Juan José 1997. *Narrativa completa*. Alfaguara, México.
- Berman, Antoine 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil, Paris.
- Berman, Antoine 2009. *Toward a Translation Criticism: John Donne. Pour une Critique des Traductions: John Donne*, tr. y ed. Françoise Massardier-Kenney. The Kent State University Press, Kent, Ohio.
- Carballo, Emmanuel 1994. “Juan José Arreola (1918)”, *Protagonistas de la literatura mexicana (1965)*. Porrúa, México, pp. 429-472.
- Cervantes, Miguel de 2004. *Don Quijote de la Mancha, edición del Instituto Cervantes 1605-2005*. Galaxia Gutenberg, Madrid.
- Cranfill, Thomas Mabry (ed.) 1959. *The Muse in Mexico. A Mid-century Miscellany*, tr. George D. Schade. University of Texas Press, Austin.
- Cruz, Gerardo 2013. “Espacios paratextuales de la minificción en México”, en *La estética de lo mínimo: ensayos sobre microrrelatos mexicanos*, coord. Pablo Brescia. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp. 19-43.
- Esopo 1929, *Fábulas de Esopo. Reproducción en facsímile de la primera edición de 1489*, pról. Emilio Cotarelo y Mori. Real Academia Española, Madrid.

- Everly, Kathryn Anne 1997. "George D. Schade: una breve historia de nuestros tiempos literarios". *Dactylus*, primavera 1997, núm. 16, pp. 15-24.
- Hewson, Lance 2011. *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in Translation*. John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- Koch, Dolores M. 1986. *El micro relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. Tesis de Doctorado, City University of New York.
- Levý, Jiří 2011. *The Art of Translation*, tr. Patrick Corness, ed. y pról. Zusana Jettmarová. John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino 2008. *Antología de poetas líricos castellanos. Tratado de los romances viejos*, t. 2, ed. Enrique Sánchez Reyes. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, disponible en: <https://goo.gl/VNoyoy>
- Minardi, Giovanna 2005. *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*. El Santo Oficio, Lima.
- Munday, Jeremy 1998. "A Computer-assisted Approach to the Analysis of Translation Shifts". *Meta*, vol. XLIII, núm. 4, pp. 542-557.
- Noguerol, Francisca 1999. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo xx". *Rilce, Revista de Filología Hispánica*, 15, pp. 239-250.
- Pérez de Hita, Ginés 1913-15. *Guerras civiles de Granada*, ed. Paula Blanchard Demouge. E. Bailly-Bailliére, Madrid.
- Poot Herrera, Sara 2006. "Juan José Arreola y la armonía de los conjuntos", en *El ojo en el caleidoscopio*, coords. Pablo Brescia y Evelia Romano. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 249-282.
- Schade, George D. 1996. "Introduction", en Pablo Neruda, *Fifty Odes*. Host Publications, Austin, pp. i-iv.
- Segovia, Tomás 2007. "La traducción de poesía, o las posibilidades de lo imposible", en *Miradas al lenguaje*. El Colegio de México, México, pp. 73-102.
- Smith, Adam 1971. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, Delivered in the University of Glasgow by Adam Smith, Reported by a Student*

- in 1762-63*, ed., intr. y notas John M. Lothian. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
- Smith, Helen 2018. "Matter in the Margins", en *Thresholds of Translation: Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*, eds. Marie-Alice Belle y Brenda Hosington. Palgrave Macmillan, Cham, Switzerland, pp. 27-50.
- Toury, Gideon 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- Vega, Lope de 2009. *El guante de doña Blanca*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Biblioteca Nacional, Alicante, Madrid, disponible en: <https://goo.gl/AYpQmb>
- Venuti, Lawrence 1998. *The Scandals of Translation: towards an Ethics of Difference*. Routledge, Londres-Nueva York.

TABLAS

Tabla 1. *Textos fuente y traducciones*

BESTIARIO	BESTIARY	BESTIARIO
Arreola, "Prólogo", * 79	Schade, "Prologue", 3	Kaufman, "Prologue", 11
Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.	Love thy worthless, undeserving neighbor. Love thy neighbor who stinks, who is spotted with filth, who wears his poverty on his back.	Love your fellow man, unworthy and good for nothing. Love your fellow man, malodorous, dressed in misery, and speckled with filth.
Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro.	Greet most heartily the grotesque fellow in sloppy pants who in the name of humanity gives you his trembling, jellylike credential, the dead-fish hand, all the while giving you the once-over with his big dog eyes.	Greet with all your heart the absurdity which in the name of humanity sends you its credentials of jelly and offers its dead-fish handshake, while you are confronted with its dog-like glance.
Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal.	Love thy neighbor, that pig, that rooster, who trots merrily along to his crude paradise-animal possession.	Love your fellow man, porcine and gallinaceous, who joy fully aspired to the crass pleasures of the animals.
Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con pijama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica.	And love thy fellow woman too, who at thy side is suddenly transformed into somebody else, someone who in her cowlike pajamas interminably chews on the doughy cud of domestic routine.	And love the fellow women who will soon walk by your side and, cowlike, begin to ruminate interminably on the tacky incidents of their domestic routine.

*Omitido en la edición en francés.

Arreola, "Felinos", 87-88

El que sacó de la leonera el guante de Doña Juana; Don Quijote que mantiene a raya dos fieras con pura grandeza de alma; Androcles sereno y sin retórica (el león ya no se acordaba de la espina); los mártires cristianos que se merecieron por la fuerza en las fauces hambrientas, y el Vizconde de los Asilos que estropeó un espectáculo circense al poner un sandwich en la boca del Rey de la Selva sin látigo y sin silla plegadiza, han hecho del oficio de domador uno de los más desprestigiados en nuestros días.

En realidad, el león sobrelleva a duras penas la terrible majestad de su aspecto: el cuerpo del edificio no corresponde a la fachada y es como su alma, bastante perruno y desmedrado.

Schade, "Felines", 11-12

None of the following let themselves be impressed by appearances: the man who rescued Doña Juana's glove from the lion cage; Don Quixote, with real greatness of soul, who kept two beasts within bounds; Androcles, serene and without bombast (the lion no longer remembered the thorn); the martyrs who literally had to throw themselves into the hungry jaws; and the Viscount of the Asilos who ruined a Circensian spectacle by putting a sandwich into the King of the Forest's mouth. They have made the lion tamer's job, without whip or folding chair, lose standing in our day.

In reality the lion can scarcely bear the terrible majesty of his aspect: his body is not in harmony with his facade, and like his soul, is rather canine and seedy.

Kaufman, "Felines", 11-12

He who retrieved Lady Jane's glove from the lion's den; Don Quixote, who kept two fierce animals at bay with the pure grandeur of his soul; Androcles, silent and serene (the lion no longer remembered how to be brave); the Christian martyrs who were thrown to the hungry beasts; and the Vizconde de los Asilos, who spoiled a circus spectacular by putting a sandwich in the mouth of the King of the Jungle without using a whip or folding chair—all of these have made the lion tamer one of the most disparaged figures of our time.

In reality the lion suffers greatly from the terrible majesty of his appearance: his façade does not reflect his personality, which, like his soul, is weak and doglike.

Couffon, « Félins », 22-23

L'homme qui retira le gant de doña Juana de la fosse aux lions; don Quichotte qui tient en respect deux bêtes féroces par sa seule grandeur d'âme; Androcles, serein et sans palabres devant le lion qui ne se souvenait plus de son épine; les martyrs chrétiens qui s'engouffrèrent contraints dans les gueules affamées, et le Vicomte des Asiles qui gacha une représentation de cirque en introduisant un sandwich dans le gosier du Roi de la Foret, et cela sans fouet ni chaise pliante, tous ont contribué à faire du métier de dompteur l'un des plus discrédités d'aujourd'hui.

En fait, le lion assume à grand-peine la terrible majesté de son apparence: le corps de l'édifice ne correspond pas à la façade; il est par nature plutôt canin et décadent.

Sigue siendo un carnívoro gracias a ciertos súbditos que realizan para él oficio de verdugos. El león se presenta intempestivamente en los banquetes salvajes y a base de prestancia pone en fuga a los comensales. Luego devora solitario y lleno de remordimientos los restos de una presa que nunca captura personalmente. Si de ellos dependiera, todos los leones que ambulan por la selva estarían ya enjaulados, triturando fémures y costillares de caballo tras de innecesarios barrotes. En fin de cuentas nunca son tan felices como al verse hechos de mármol y de bronce o estampados por lo menos en los alarmantes carteles del circo.

La falta de melena hace que muchos felinos se busquen por sí mismos el sustento. De allí la innegable superioridad de tigres, panteras y leopardos, que a

He persists as a carnivore thanks to certain subjects who function as executioners for him. The lion presents himself in untimely fashion at savage banquets and, because of his regal primacy, puts the diners to flight. Then, alone and remorseful, he devours the remains of the prey he never personally captures. If they could choose, all the lions padding about the forest would be caged, tearing horse ribs and thighbones to pieces behind unnecessary bars. In short, they are never so happy as when made of marble and bronze or at least stamped on alarming circus posters.

Lacking a royal mane, many felines have to search for sustenance all on their own. This explains the undeniable superiority of tigers, panthers, and leopards,

He continues to be a carnivore thanks to certain of his subjects who fulfill for him his role of executioner. The lion presents himself in an untimely fashion at jungle banquets and on the basis of his appearance puts his dinner companions to flight. Then the lion, alone and full of remorse, devours the remains of a prey that he never captured himself. If they were to depend on their own devices, all the lions who roam the jungle would already be caged, tearing to pieces thighs and skulls, behind unnecessary bars. In the final account, lions are never so happy as when they are seen made of bronze or marble or, at least, printed on bold circus posters.

The lack of a mane forces many lions to seek their own sustenance. In these cases, the undeniable superiority of tigers, panthers, and leopards is readily

Il ne reste carnivore que grâce a l'aide de certains vassaux qui accomplissent pour lui la besogne de bourreaux. Le lion se présente à l'improviste dans les banquetes sauvages où il intimide les convives par sa prestance et les met en fuite. Après quoi, il dévore solitaire et plein de remords les restes d'une proie qu'il ne capture jamais par ses propres moyens. S'il n'en tenait qu'à eux, tous les lions qui errent dans la forêt seraient déjà en cage, en train de triturer des fémurs et des carcasses de chevaux derrière d'inutiles barreaux. En fin de compte, ils ne se sentent jamais aussi heureux que lorsqu'ils se voient reproduits dans le marbre et le bronze ou simplement imprimés sur les inquiétantes affiches des cirques.

L'absence de crinière oblige beaucoup de félins à chercher par eux-mêmes leur nourriture. Ce qui explique l'indiscutable supériorité des tigres, des panthères et des

veces logran forjarse una leyenda atacando piezas de ganado mayor después de poner en fuga cobarde a los guardianes.

Si no domesticamos a todos los felinos fue exclusivamente por razones de tamaño, utilidad y costo de mantenimiento. Nos hemos conformado con el gato, que come poco y que de vez en cuando se acuerda de su origen y nos da un leve arañazo. Sólo algunos príncipes orientales pueden darse el lujo de poseer felinos en formato mayor, que ronronean como una locomotora, que son muy útiles como perros de caza, que devoran ellos solos la mitad del presupuesto palaciego y que si llegan a distraerse y arañan, son capaces de mondar a cualquier esqueleto de toda carne superflua.

who sometimes manage to create a legend by attacking large livestock after scaring away their cowardly guardians.

If we did not domesticate all the felines we failed to do so simply for reasons of size, utility, and cost of maintenance. We have made do with the cat, who doesn't eat much and occasionally recalls his origin by giving us a little scratch. Only a few oriental princes can afford the luxury of owning larger felines that purr like a locomotive, are very useful as hunting dogs, and devour half the palace budget just by themselves. If they get distracted and scratch, they are capable of stripping any skeleton of all superfluous flesh.

seen. These animals sometimes create legends, attacking large livestock after having put guard animals to cowardly flight.

If we don't domesticate all felines, it is exclusively for reasons of size, utility, and cost of maintenance. We resigned ourselves to the house cat, who eats little and who, from time to time, remembers his origin and gives us a slight scratch. Only a few Oriental princes can grant themselves the luxury of possessing larger felines who purr like locomotives, are very useful as hunting dogs, devour by themselves half the palace budget, and, when they begin to divert themselves and claw, are capable of stripping any skeleton of all of its superfluous meat.

léopards qui réussissent parfois à se forger une légende en s'attaquant au gros bétail après avoir fait lâchement fuir les bergers.

Si nous n'avons pas domestiqué tous les félins c'est exclusivement pour des raisons de taille, d'utilité et de finances. Nous nous sommes contentés du chat, qui mange peu et qui se souvient parfois de son origine en nous gratifiant d'un léger coup de griffe. Seuls quelques princes orientaux peuvent s'offrir le luxe de posséder des félins grandeur nature qui ronronnent comme des locomotives, remplacent très utilement les chiens de chasse, dévorent à eux seuls la moitié du budget du palais, et qui, s'ils griffent pour s'amuser, sont aussi capables de débarrasser n'importe que squelette de toute chair superflue.

Arreola, 103	Schade, 30-32	Kaufman, 12-13	Couffon, 49-50
Los monos Wolfgang Köhler perdió cinco años en Tetuán tratando de hacer	Monkeys Wolfgang Köhler wasted five years in Tetuan trying to make a	The Monkeys Wolfgang Kohler wasted five years in Tetuán trying to make	Les singes Wolfgang Köhler a perdu cinq ans à Tétouan à essayer de faire

pensar a un chimpancé. Le propuso, como buen alemán, toda una serie de trampas mentales. Lo obligó a encontrar la salida de complicados laberintos; lo hizo alcanzar difíciles golosinas, valiéndose de escaleras, puertas, perchas y bastones. Después de semejante entrenamiento, Momo llegó a ser el simio más inteligente del mundo; pero fiel a su especie distrajo todos los ocios del psicólogo y obtuvo sus raciones sin traspasar el umbral de la conciencia. Le ofrecían la libertad, pero prefirió quedarse en la jaula.

Ya muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera. Los vemos ahora en el zoológico, como un espejo depre-

chimpanzee think. Like a good German, he planned a series of mental tricks, obliging the monkey to find his way out of complicated labyrinths and attain difficult tidbits by using ladders, doors, perches, and canes. After such training, Momo became the most intelligent simian in the world; but faithful to his species, he took advantage of all the psychologist's moments of inattention and obtained his rations without crossing the threshold of conscience. He was offered his freedom, but he preferred to stay in his cage.

Now many millennia before (how many?) monkeys decided their fate; they did not give in to the temptation to become men. They did not fall into the rational design and they are still in paradise, caricaturesque, obscene, and free in their manner. In the zoo now we look at them as at a

chimpanzee think. He, like a good German, devised a whole series of mental exercises. He made the animal find the exit from complicated labyrinths; he had him look for treats, making use of ladders, doors, perches, and poles. After such training, Momo became the most intelligent simian in the world; but, loyal to his species, he avoided all the distractions of the psychologist and obtained his rations without crossing the threshold of his conscience. He was offered his liberty, but preferred to remain in his cage.

Thousands of years ago the monkeys decided upon their destiny and avoided the temptation to become men. They did not fall into rational enterprises and still continue in paradise: comic, obscene, and free in their own way. We see them now in the zoo, like a depressing mirror: they watch

penser un chimpanzé. En bon Allemand, il lui a proposé toute une série d'embûches mentales. Il l'a contraint à chercher la sortie de labyrinthes inextricables et, pour atteindre de difficiles gourmandises, il a fallu que l'animal mette à profit portes, escaliers, perchés et cannes. Après un tel entraînement, Momo a fini par devenir le singe le plus intelligent du monde; mais, fidèle à son espèce, il a égayé tous les loisirs du psychologue et obtenu ses rations sans franchir le seuil de la conscience. Alors qu'on lui offrait la liberté, il a préféré rester dans sa cage.

Depuis des millénaires et des millénaires (combien?) les singes ont décidé de leur destin en s'opposant à la tentation d'être des hommes. Ils ne sont pas tombés dans l'entreprise rationnelle et demeurent de nos jours encore au paradis: caricaturaux, obscènes et libres à leur manière. Nous les

sivo: nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal.

depressing mirror. They look at us with sarcasm and uneasiness because we keep on watching their animal conduct.

us with sarcasm and pain, because we continue to observe their animal conduct.

voyons maintenant au zoo, semblables à de déprimants miroirs: ils nous regardent sarcastiques et tristes car nous continuons d'observer leur conduite animale.

Atados a una dependencia invisible, danzamos al son que nos tocan, como el mono de organillo. Buscamos sin hallar las salidas del laberinto en que caímos, y la razón fracasa en la captura de inalcanzables frutas metafísicas.

Bound to an invisible dependence, we dance to the music played for us, like the organ grinder's monkey. We seek unsuccessfully a way out of the labyrinths into which we fall, and our minds fail to capture unattainable metaphysical fruits.

Hampered by an invisible dependence we dance to the music they play for us, like an organ-grinder's monkey. We seek without finding the exit from the labyrinth into which we have fallen, and reason fails to capture the unobtainable metaphysical fruits.

Retenus par les liens d'une dépendance invisible, nous dansons sur l'air qu'on nous joue, comme le singe de l'orgue de Barbarie. Nous cherchons sans les trouver les issues du labyrinthe où nous nous sommes égarés, et notre raison échoue dans la capture de fruits métaphysiques inaccessibles.

La dilatada entrevista de Momo y Wolfgang Köhler ha cancelado para siempre toda esperanza, y acabó en otra despedida melancólica que suena a fracaso.

The extended interview between Momo and Wolfgang Köhler has cancelled forever all hope of understanding between the primates and ended in another melancholy farewell smacking of failure.

The extended interchange between Momo and Wolfgang Köhler has canceled forever all hope and ended in yet another melancholy farewell that had the appearance of failure.

La longue rencontre de Momo et de Wolfgang Köhler a ruiné à jamais notre espérance et s'est achevée sur un adieu mélancolique qui a toute l'allure d'un échec.

(El homo sapiens se fue a la universidad alemana para redactar el célebre tratado sobre la inteligencia

(*Homo sapiens* went to a German university to edit the celebrated treatise on the intelligence

(The *Homo sapiens* went back to the German university to write his celebrated tract on the intelligence

(*L'homo sapiens*, ayant regagné son université allemande, y a rédigé son traité sur l'intelligence

de los antropoides, que le dio fama y fortuna, mientras Momo se quedaba para siempre en Tetuán, gozando una pensión vitalicia de frutas al alcance de su mano.)	of the anthropoids, which gave him fame and fortune, while Momo stayed on in Tetuan enjoying a life pension of fruits within hand's reach.)	of the anthropoid, which brought him fame and fortune, while Momo stayed forever in Tetuán, enjoying a lifelong pension of fruits within arm's reach.)	des anthropoïdes qui lui a valu fortune et célébrité, et Momo est resté définitivement à Tétouan, avec pour pension alimentaire des fruits à portée de la main.)
---	---	--	--

Arreola, 124	Schade, 41-42	Kaufman, 13-14	Couffon, 79-80
La trampa	The Trap	The Trap	Le piège
<i>Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula.</i> F. Kafka	There is a bird flying in search of its cage. F. Kafka	<i>There is a bird flying in search of its cage.</i> —Franz Kafka	<i>Un oiseau vole à la recherche de sa cage.</i> F. Kafka
Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror.	Every time a woman approaches, excited and committed, my body quivers with joy and my soul is stricken with horror.	Every time a woman approaches, disturbing and definitive, my body shakes with joy and my soul magnifies the horror.	Chaque fois qu'une femme s'approche troublée et définitive, mon corps frémit de plaisir et mon cœur s'exalte horrifié.
Las veo abrirse y cerrarse. Rosas inermes o flores carniceras, en sus pétalos funcionan goznes de captura: párpados tiernos, suavemente aceitados de narcótico. (En torno a ellas, zumba el enjambre de jóvenes moscardones pedantes.)	I watch women opening and closing. Thornless roses or carnivorous flowers, in their petals grasping hinges operate: tender eyelids, smoothly oiled with a narcotic. (Round about them buzz the swarm of young pedantic horseflies.)	I see them open and close themselves. Unarmed roses or carnivorous flowers whose petals are hinged to capture the prey: tearful eyes, lids gently oiled with narcotics. (Around them buzzes a swarm of pedantic young flies.)	Je les vois s'ouvrir et se refermer. Roses inermes ou fleurs carnivores, des gonds de capture fonctionnent dans leurs pétales: ces paupières tendres, agréablement ointes de narcotique. (Autour d'elles bourdonne un essaim de jeunes et pédants frelons.)

Arreola, 124	Schade, 41-42	Kaufman, 13-14	Couffon, 79-80
La trampa	The Trap	The Trap	Le piège
Y caigo en almas de papel insecticida, como en charcos de jarabe. (Experto en tales accidentes, despego una por una mis patas de libélula. Pero la última vez, quedé con el espinazo roto.) Y aquí voy volando solo.	I get caught in fly-paper souls, sticky as pools of syrup. (An expert at such accidents, I unstick my dragonfly feet one by one. But the last time I wound up with a broken backbone.) And here I go flying alone.	And I fall into the flypaper, as if into pools of syrup. (An expert in such accidents, I extricate my dragonfly legs one by one. But, last time, I was left with a broken back.) And here I go flying alone.	Et je tombe sur des cœurs d'attrape-mouches, gluants comme des mares de sirop. (L'habitude m'ayant rendu expert en la matière, je déprends une à une mes pattes de libellule. Hélas ! la dernière fois, je me suis retrouvé les reins en compote.) Et, regardez, je vole seul.
Sibilas mentirosas, ellas quedan como arañas enredadas en su tela. Y yo sigo otra vez volando solo, fatalmente, en busca de nuevos oráculos.	Untruthful sibyls, women are like spiders enmeshed in webs of their own making. And I go on flying alone, fatally, in search of new oracles.	Lying sibyls, they are like spiders weaving their webs. And I continue flying alone, fatally, in search of new oracles.	Sibylles mensongères, elles restent comme des araignées empêtrées dans leur toile. Et je reprends, moi, fatalement, mon vol solitaire, en quête de nouveaux oracles.
¡Oh Maldita, acoge para siempre el grito del espíritu fugaz, en el pozo de tu carne silenciosa!	Oh cursed woman, give refuge forever to the cry of my fleeting spirit in the well of your silent flesh!	Oh, damned women, you forever welcome the cry of a fleeting spirit in the well of your silent flesh!	O Maudite, accueille à jamais le cri de l'esprit fugace dans le puits de ta chair silencieuse !
Arreola, 131-132	Schade, 123-124	Kaufman, 14-15	Couffon, 89-90
Tú y yo	You and I	You and I	Toi et moi
Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso. Preso	Adam lived happily inside Eve in an intimate paradise, held like a	Adam lived happily inside Eve in an intimate paradise—imprisoned	Adam vivait heureux dans une Eve qui était un intime et pré-

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 de 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.

Pero el habitante y la deshabitada no pudieron vivir separados. Poco a poco, idearon un ceremonial lleno de nostalgias prenatales, un rito íntimo y obsceno que debía comenzar con la humillación consciente por parte de Adán. De rodillas como ante una diosa,

seed in the sweet substance of the fruit, efficient as a gland with its internal secretions, a slumbering chrysalis in his silky cocoon, the wings of his spirit tightly folded.

Like all happy creatures, Adam hated his glory and began to search everywhere for the way out. He swam against the current in the dense waters of maternity and opened up a way by bumping with his head in the mole's tunnel to cut the soft cord of his primitive alliance.

But Adam and Eve could not live apart. Little by little they thought up a ceremonial filled with prenatal nostalgia, an intimate, obscene rite that had to commence with Adam's conscious humiliation. Kneeling as if before a goddess,

like a seed in the sweet flesh of a fruit, effective as an internal secretion gland, asleep like the chrysalis in a cocoon of silk, the wings of his spirit deeply folded.

Like all the fortunate ones, Adam hated his glory and sought everywhere for an exit. He swam against the dense currents of maternity and a path was opened at the head of the awkward tunnel. He cut the cord of his primitive alliance.

But the inhabitant and the inhabited could not live apart. Little by little they devised a ceremony full of prenatal nostalgia, an intimate and obscene rite that began with the conscious humiliation of Adam. On his knees, as if before a goddess,

cieux paradis. Prisonnier comme une graine dans la douce substance du fruit, efficace comme une glande à sécrétion interne, assoupi comme une chrysalide dans son cocon de soie, avec les ailes de son esprit profondément repliées.

Comme tous les gens heureux, Adam se prit à détester son paradis et se mit à chercher une issue de tous côtés. Il nagea à contre-courant dans les eaux denses de la maternité, se fraya un chemin à coups de tete dans son tunnel de taupe et trancha le tendre cordon de son alliance originelle.

Mais l'habitant et l'inhabitée ne purent vivre séparés. Peu à peu, ils imaginèrent un cérémonial plein de nostalgies prénatales, un rite partagé et obscène qui devait commencer par l'humiliation consciente d'Adam. A genoux comme devant une déesse,

suplicaba y depositaba toda clase de ofrendas. Luego, con voz cada vez más urgente y amenazante, emprendía un alegato favorable al mito del eterno retorno. Después de hacerle mucho rogar, Eva lo levantaba del suelo, esparcía la ceniza de sus cabellos, le quitaba las ropas de penitente y lo incluía parcialmente en su seno. Aquello fue el éxtasis.

Pero el acto de magia imitativa dio muy malos resultados en lo que se refiere a la propagación de la especie. Y ante la multiplicación irresponsable de adanes y evas que traería como consecuencia el drama universal, una y otro fueron llamados a cuentas. (Con su mudo clamor, todavía estaba fresca en el suelo la sangre de Abel.)

Ante el tribunal supremo, Eva se limitó, entre cínica y modesta, a hacer una exhibición más o menos velada de sus gracias naturales,

he beseeched her and deposited all kinds of offerings. Then, with a voice ever more urgent and threatening, he made a formal allegation favoring the myth of eternal return. After making him beg a great deal, Eve had him get up from the ground, scattered the ashes from his hair, took off his penitent's clothing and clasped him to her breast. That was ecstasy.

But the act of imitative magic produced very bad results with regard to the propagation of the species. Before the irresponsible multiplication of Adams and Eves which brought as a consequence universal grief on earth, the two of them were called to account. (With its mute clamor, Abel's blood was still fresh on the ground.)

Before the supreme tribunal, Eve limited herself half-cynically and half-modestly to making a more or less veiled exposition of her

he supplicated and brought all manner of offerings. Then in a more and more urgent and threatening voice he affirmed the myth of the eternal return. After making him plead a great deal, Eve lifted him from the ground, scattered ash over, undressed the penitent, and partially, took him to her. That was the ecstasy.

But the magic imitative act had a very bad outcome in terms of the propagation of the species. And before there could be an irresponsible multiplication of adams and evas which would have caused a universal drama, the man and woman were called to account. (With its silent clamor, the blood of Abel is still fresh on the floor.)

in front of the supreme tribunal, Eve limited herself, half cynically, half modestly, to a more or less veiled exhibition of her

il suppliait et déposait toutes sortes d'offrandes. Puis, d'une voix de plus en plus pressante et menaçante, il se lançait dans un plaidoyer en faveur du mythe de l'éternel retour. Après s'être fait beaucoup prier, Eve le soulevait de terre, libérait la cendre de ses cheveux, lui ôtait ses habits de pénitent et l'intégrait partiellement à sa personne. C'était l'extase.

Mais l'acte de magie imitative donna des résultats fâcheux en ce qui concerne la propagation de l'espèce. Et devant la multiplication irresponsable des Adams et des Eves qui devait avoir pour conséquence le drame universel, elle et lui furent appelés à rendre des comptes. (Avec sa clameur muette, le sang d'Abel était encore frais sur le sol.)

Devant le tribunal suprême, Eve se contenta, mi-cynique, mi-modeste, de faire une exhibition plus ou moins voilée de ses charmes

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 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.

natural charms, while she recited the catalogue of wifely virtues. Her lack of feeling and lapses of memory were admirably concealed by an extensive repertoire of little laughs, shows of affection, and false prudery. Finally, she gave a splendid pantomime of painful childbirth.

Adam, very formal, delivered an extensive résumé of universal history, conveniently expurgated of suffering, killings, and fraud. He spoke of the alphabet and the invention of the wheel, the odyssey of knowledge, the progress of agriculture and feminine suffrage, the religious wars and Provençal lyric poetry...

Inexplicably, he gave you and me as an example. He defined us as an ideal couple and he made me the slave of your eyes. But suddenly, only yesterday, he was the cause of that shining look, which, coming from you, separates us forever

natural graces, while reciting the catechism of a perfect wife. Wells of sentiment and a failing memory were admirably supplemented by an extensive repertoire of smiles and displays of affection and affectations. Finally, she did a splendid pantomime of a painful childbirth.

Adam, very formal, gave an extensive résumé of universal history, conveniently expurgating murders, miseries, and pain. He spoke of the alphabet and the invention of the wheel, of the odyssey of knowledge, of the progress of agriculture and of woman's suffrage, of peace treaties and provincial lyrics. . .

Inexplicably, we were set up as an example. We were defined as an ideal pair and I was made the slave of your eyes. But as soon as your eyes glowed, only yesterday, that glance that came from you separated us forever.

naturels, tout en récitant le catéchisme de la parfaite mariée. Les lacunes du sentiment et les trous de mémoire furent admirablement comblés par un vaste répertoire de petits rires, de minauderies et de chichis. Finalement, elle se livra à une magnifique pantomime d'accouchement dans la douleur.

Adam, quant à lui très sérieux, déclama un long résumé de l'histoire universelle, expurgé comme il convenait de ses misères, de ses tueries et de ses dolos. Il parla de l'alphabet et de l'invention de la roue, de l'odyssée de la connaissance, du progrès de l'agriculture et du vote des femmes, des traités de paix et du lyrisme provençal. . .

Inexplicablement, il nous prit toi et moi comme exemple. Il nous définît comme le couple idéal et me fit l'esclave de tes yeux. Mais, brusquement, il fit briller — et c'était hier — ce regard qui, venant de toi, nous sépare à jamais.

Arreola, 163-164	Schade, 67-68	Kaufman, 15-16	Couffon, 129-130
Interview	Interview	Interview	Interview
—Finalmente, a los lectores les gustaría saber en qué trabaja usted por ahora. ¿Podría decirlo?	“Finally, our readers would like to know what you are working on now. Could you say?”	“Finally, our readers would like to know what you are working on now. Could you tell them?”	— Finalement, nos lecteurs aimeraient savoir à quoi vous travaillez actuellement. Pouvez-vous nous le dire?...
—Anoche se me ocurrió algo, pero no sé, no sé	“Last night something happened to me, but I don’t know, I don’t know—”	“Last night something came to me, but I don’t know, I don’t know...”	— Hier soir j’ai eu une idée, mais pour tout vous dire, pour tout vous dire...
—Dígalo usted de todas maneras.	“Oh, go ahead and say it.”	“Tell me about it anyway.”	— Dites-le de toute façon.
—Se trata de algo así como una ballena. Es la esposa de un joven poeta, digamos, de un hombre común y corriente.	“It has to do with something like a whale. It’s the wife of a young poet, let us say of an ordinary, common man.”	“Well, it deals with something like a whale. It is the wife of a young poet, let’s say, a plain and ordinary man.”	— Il s’agit d’une sorte de baleine. De l’épouse d’un jeune poète, un homme quelconque, sans rien de particulier.
—¡Ah, ya! La ballena que se comió a Jonás.	“Oh, yes! The whale that gobbled up Jonah.”	“Ah ha! The whale that ate Jonah.”	— Ah, je vois ! Votre baleine est celle qui a mangé Jonas.
—Sí, sí, pero no sólo a Jonás. Es una especie de ballena total que lleva dentro de sí a todos los peces que se han ido comiendo uno a otro, claro, siempre el más grande	“Yes, yes, but not just Jonah. It’s a kind of total whale that has inside it all the fish it has been eating, one by one, of course, always from the largest to the	“Yes, yes, but not only Jonah. It is a species of a whale that carries within it all the fish that have been eating one another, of course always the bigger eat the	— Oui, oui, mais pas seulement Jonas. C’est une baleine plénière qui porte dans son ventre tous les poissons qui se sont mangés les uns les autres, le plus gros avalant

al más chico, y comenzando por el microscópico infusorio.

—¡Muy bien, muy bien! Yo también pensaba de niño en un animal así, pero creo que era más bien un canguro en cuya bolsa...

—Bueno, en realidad no tendría yo inconveniente en cambiar la imagen de la ballena por la del canguro. Me simpatizan los canguros, con esa gran bolsa en que bien puede caber el mundo. Sólo que, sabe usted, tratándose de la esposa de un joven poeta, es mucho más sugerente la imagen de la ballena. Una ballena azul, si usted prefiere, para no dejar a un lado la galantería.

—¿Y cómo nació en usted tal idea?
—Es dádiva del mismo poeta, esposo de la ballena.
—¿Cómo es eso?

smallest, and beginning with the microscopic infusorian.”

“Fine, fine! When I was a child I too thought about such an animal, but I believe that in my case it was a kangaroo in whose pouch—”

“Well, I would really have no objection to changing the image from the whale to the kangaroo. I like kangaroos with their huge pouches which the world could well fit into. Only, you see, since it’s about the wife of a young poet, the whale image is much more suggestive. A blue whale, if you prefer, so as not to leave gallantry aside.”

“Where did you get such an idea?”
“It’s the gift of the poet himself, the whale’s husband.”
“How’s that?”

smaller, beginning with microscopic life.”

“Very good, very good! I’ve thought of a child inside an animal like that, too, but I think it should be a kangaroo in whose pouch...”

“Well, really, I wouldn’t have any trouble changing the image of a whale for that of a kangaroo. I like kangaroos with that big pouch in which they can fit the world. It’s just that—you know—dealing with the wife of a young poet, the image of a whale is much more suggestive. A blue whale if you prefer, not to leave aside gallantry.”

“And how was this idea born?”
“It’s a gift from that same poet, husband of the whale.”
“How so?”

comme toujours le plus petit, à commencer par les microscopiques infusoires.

— Très bien, très bien! Moi aussi, quand j’étais enfant, je pensais à un animal de ce genre, mais je erais que c’était plutôt un kangourou dans la poche duquel...

— Bon, en réalité, je ne verrais aucun inconvénient à changer l’image de la baleine pour celle du kangourou. J’ai de la sympathie pour les kangourous, avec leur grande poche qui peut contenir le monde. Mais, voyez-vous, puisqu’il s’agit de l’épouse d’un jeune poète, l’image de la baleine est beaucoup plus suggestive. Une baleine bleue, si vous préférez, pour ne pas être en reste avec la galanterie.

— Et comment l’idée vous est-elle venue?
— Un cadeau du poète lui-même. De l’époux de la baleine.
— Expliquez-vous.

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

—Me temo que sus palabras desconcierten a nuestros lectores. Y el señor director, usted sabe...

—En tal caso, dé usted un giro tranquilizador a mis ideas. Diga sencillamente que a todos, a usted y a mí, a los lectores del periódico y del señor director, nos ha tragado la ballena. Que vivimos en sus entrañas, que nos digiere lentamente y que poco a poco nos va arrojando hacia la nada...

—¡Bravo! No diga usted más; es perfecto, y muy dentro del estilo

“In one of his most beautiful poems he conceives of himself as a tiny little fish adhering to the body of the great nocturnal whale, the sleeping wife who guides him in his dreams. That enormous feminine whale is more or less the world, and the poet can only celebrate in song a fragment of it, a bit of that sweet skin that sustains him.”

“I’m afraid that your words are going to disconcert our readers and the editor, you know—”

“In that case, give a tranquilizing turn to my ideas. Simply say that the whale has swallowed us all, you and me, the newspaper readers and the editor, that we live in its insides, that it is slowly digesting us and little by little casting us out into the void—”

“Bravo! Say no more. It’s perfect, and right in our newspaper’s

“In one of his most beautiful poems he sees himself as a tiny object stuck to the body of a great nocturnal whale, the sleeping wife who carries him in a dream. This enormous female whale is more or less the world, of which the poet can only sing about a small fraction, a piece of the sweet skin that sustains him.”

“I’m afraid that your words will disconcert our readers. And the editor, you understand...”

“In that case give them a more tranquil version of my ideas. Say simply that everyone—you, me, the readers of your paper, the editor—has been swallowed by a whale. We live in its entrails and it digests us slowly and little by little it is spewing us out toward nothing.”

“Bravo! Don’t say any more; it’s perfect, and very much in my

I— Dans l’un de ses plus beaux poèmes, le poète se conçoit comme un minuscule rémora collé au corps de la grande baleine nocturne, l’épouse endormie qui le conduit dans son sommeil. Cette énorme baleine incarne plus ou moins le monde dont le poète ne peut chanter qu’un fragment, une parcelle de la douce peau qui le soutient.

— Je crains que vos propos ne déconcertent nos lecteurs. Et notre directeur, comme vous savez...

— Bon, dans ce cas, donnez un tour rassurant a mes idées. Dites simplement que nous tous, vous, moi, les lecteurs de votre journal et son directeur, avons été avalés par la baleine. Que nous vivons dans ses entrailles, qu’elle nous digère lentement et que petit à petit elle nous rejette vers le néant...

— Bravo! Ne dites plus rien; c’est parfait, et tout à fait dans le style

de nuestro periódico. Por último, ¿podría cedernos una fotografía suya?

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

style. Oh, a final question— could you let us have a photograph?”

“No. I prefer to give you a panoramic view of the whale. We are all there. With a little care you can easily distinguish me—I don’t remember exactly where—enveloped in a small, shining light.”

newspaper’s style. One last thing, could you give us a photograph of yourself?”

“No. I prefer to give you a panoramic view of the whale. That’s where we all are. With a little effort it is possible to distinguish me very well—I don’t remember exactly where—wrapped in a little brilliance.”

de notre journal. Une dernière chose: pourrions-nous avoir une photo de vous?

— Non. Je préfère vous remettre une vue panoramique de la baleine. Dedans, nous sommes tous présents. Avec un peu d’attention on me distingue très bien — je ne me rappelle plus exactement où — entouré d’un léger halo.

Tabla 2. *La tendencia al alargamiento*

Número de palabras en TF y en versiones					Variación porcentual		
Texto	Arreola	Schade	Kauffman	Couffon	Schade	Kauffman	Couffon
“Prólogo”	98	106	99	--	>8.16	>1.02	--
“Felinos”	376	364	383	403	<1.96	>1.86	7.18
“Los monos”	261	274	270	296	>4.98	>3.45	3.41
“La trampa”	148	154	149	155	>4.05	>0.68	4.73
“Tú y yo”	407	406	397	426	<1.99	<1.97	4.67
“Interview”	405	412	405	422	>1.69	Sin variación	4.20

Complemento

Número de palabras en TF y en versiones				Variación porcentual	
Texto	Arreola	Mendelsohn	Blackburn	Mendelsohn	Blackburn
“El diamante”	144	145		>0.06	
“En verdad os digo”	1,156		1,255		>0.85

Tabla 3. Traducciones de textos de Arreola a otros idiomas*

Año	Idioma	Traductor(a)	Obra	Lugar y editorial	Observaciones
1959	francés	Odette Aslan	“La dernière heure d’Harri- son Fish” [poésíe].	Paris, Éditions Seghers	<i>Vingt pièces en un acte. Texte imprimé choisies dans le théâtre contemporain . Pièce de théâtre pour 8 * personnages. [La hora de todos]</i>
1964	inglés	George D. Schade	<i>Confabulario and Other Inventions</i>	Austin, University of Texas Press	
1968	francés	Marie-Amélie Sarrailh	<i>La Foire</i>	Paris, Gallimard	
1977	inglés	Susan Kaufman	[Varios textos]	New York, New American Library	<i>Latin-American Literature Today</i> , Anne Fremantle, ed.
1977	inglés	John Upton	<i>The Fair</i>	Austin, University of Texas Press	Illustrated by Barbara White- head.
1993	francés	Claude Couffon	<i>Le Fablier = (Confabulario)</i>	Genève, Patiño	
1995	francés	Claude Couffon	<i>Bestiaire; suivi de Palindrome</i>	Genève, Patiño	
1980	francés	I. et A. et B. Goorden	<i>Histoires de trains fantastiques</i>	Paris, Librairie des Champs- Élysées	“L’Aiguilleur” (“El guardagu- jas”), pages 43 à 51.
1997	francés	Valérie Livory	“Publicité” (“Anuncio”)	Paris, Éditions Barde la Lézarde	
1992	alemán	Christoph Strosetzki	“Der Weichensteller”	Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag	<i>Mexiko erzählt: 16 Erzählungen</i> [“El guardagujas”]
1992	alemán	Kajo Niggestich	<i>Confabularium</i>	Frankfurt am Main, Suhrkamp	

Año	Idioma	Traductor(a)	Obra	Lugar y editorial	Observaciones
2010	alemán	Georg Oswald	<i>Der Jahrmarkt: Roman</i>	Wien, Septime	<i>La feria</i>
1980	japonés	Kazuhiro Kuwana	転轍手 / <i>Tentetsushu</i>	Tokyo, Bibliomane	[“El guardagujas”]
2018	japonés	Tetsuyuki Andō	共謀綺談 / <i>Kyōbō kidan</i>	Kyōto, Shōraisha	[<i>Confabulario</i>]
2000	ruso	V. Andreeva, A. Balakina	<i>Fantasticheskie istorii</i>	Sankt-Peterburg, Amfora	
2007	¿?	?	Избранное / <i>Izbrannoe</i>	Sankt-Peterburg, Ivan Limbakha	<i>Obras</i>
1972	polaco	Helena Czapka	<i>Uroczystość</i>	Kraków, Wydawnictwo Literackie	<i>La feria</i>
1974	checo	Eduard Hodoušek	Bájení	Praha, Odeon	[<i>Confabulario</i>]
1993	italiano	Lia Ognò	<i>Confabulario</i>	Milano, Zanzibar	
2016	islandés	Kristín Guðrún Jónsdóttir	“Brautarteinavörðurinn”	Reykjavík, Háskólaútgáfan	“El guardagujas”
2017	danés	Anne-Grethe Østergaard	Fabularium	[Odense], Skjødt	
2018	holandés	Guy Posson	<i>Wonderbaarlijke milligram en andere fabels</i>	Koog aan de Zaan, Uitgeverij Oevers	[“El prodigioso miligramo”]

*Datos tomados de Worldcat, febrero de 2019.

DIVAGACIONES DEL GUARDAGUJAS: CUATRO VERSIONES DE “THE SWITCHMAN”

ERBEY MENDOZA

Universidad Autónoma de Chihuahua

*Una vez en el tren, su vida tomará efectivamente
un rumbo. ¿Qué importa si ese rumbo no es el de T.?*

JUAN JOSÉ ARREOLA, “EL GUARDAGUJAS”

En 1964, la editorial de la Universidad de Austin, Texas, publicó el título *Confabulario and Other Inventions*, en la colección Texas Panamerican Series. El libro incluye versiones en inglés de textos provenientes de *Bestiario*, *Prosodia*, *Confabulario* y *Varia invención*, en ese orden. El autor de las traducciones y de la nota introductoria es el Dr. George D. Schade (julio de 1923-julio de 2010), catedrático de la misma universidad de 1954 a 1997 (véase “In Memoriam”, 2010). Dos décadas más tarde, en 1986, sale a la luz la colección *Anthology of Contemporary Latin American Literature*, la cual incluye una versión al inglés de “El guardagujas”, “The Switchman”. La traducción es obra del profesor de Español Wayne H. Finke (véase “Wayne Finke”), quien a partir de 2001 ha fungido como Jefe del Departamento de Lenguas Modernas y Literatura Comparada en Baruch College en Nueva York (CUNY, The City University of New York). En 2000, aparece *Sun, Stone, and Shadows: Twenty Great Mexican Short Stories*, antología que también incluye “The Switchman”, pero en versión del poeta y traductor Ben Belitt (1911-2003). En 2016, Puertabierta Editores lanza *Juan José Arreola. Una selección personal / A Personal Selection*, con versiones en inglés de ocho relatos; la traducción es de Ramón Elizondo Mata, traductor de obras médico-biológicas; el prólogo y las notas, del arreo-lista Vicente Preciado Zacarías. Estas cuatro producciones tienen en común su propia versión de “The Switchman”.

Con el paso del tiempo, las traducciones llegan a perder parte de su vitalidad, su frescura y su capacidad para comunicarse con los lectores (Landers 2001: 10-11); por ello es necesario producir re-traducciones periódicamente. Además de las diferencias de génesis contextuales mencionadas en el párrafo anterior, las versiones de “The Switchman” presentan otros tipos de variaciones que no dejan de llamar la atención. Entre la primera versión y la última, hay poco más de medio siglo, por lo que es de esperarse que haya diferencias significativas en el lenguaje que construye la significación o las significaciones de la obra, sobre todo en los matices y en las implicaciones de éstos. Las diferencias entre las posturas de lo que debe ser la traducción entre uno y otro traductor, entre un proyecto específico y otro, así como las variantes inevitables en el horizonte lingüístico, literario e histórico que determinan las circunstancias de cada traductor (Berman 2009: 57-63), no podrían sino producir reformulaciones notables, en diverso grado.

De estas cuatro producciones, sólo las dos dedicadas completamente a Arreola, es decir, la primera y la más reciente, incluyen una nota introductoria en torno al autor y a la traducción de los textos. Schade aclara que su punto de partida es la edición de *Confabulario total* de 1962. Explica también que, además del orden de aparición de los textos, se presentan otras modificaciones: se excluyen “La hora de todos” y “Balada”. Tales modificaciones obedecen a razones expresas en la introducción: por un lado, Schade considera que “La hora de todos” es significativamente inferior al resto de los trabajos; por la otra, el desafío que representó “Balada”, según confiesa Schade, estuvo más allá de sus esfuerzos como traductor. La justificación para el trastrocamiento en la sucesión de los textos (como se dijo al inicio, primero aparece *Bestiario*, luego *Prosodia*, después *Confabulario*, y al final *Varia invención*) la encuentra en el hecho de que el propio Arreola gustaba de reorganizar el orden de aparición de sus textos en las distintas ediciones o colecciones (Schade 1964: xi).

En la introducción a *A Personal Selection*, Preciado Zacarías explica que esta producción “intenta un acercamiento con profesores, alumnos y otros lectores” a la obra de Arreola (2016: 7). Unas páginas

después, vuelve sobre esta idea con mayor especificidad y señala que este libro, además, pretende ofrecer “al estudiante universitario, mexicano y/o angloparlante, la oportunidad de practicar el inglés o el español a partir de un libro preferencial” (p. 10). Es, en cierta forma, un trabajo con un perfil y un direccionamiento escolar y/o académico. Una notable divergencia entre la producción de Schade y la de Preciado Zacarías-Elizondo Mata, se hace expresa en términos de la presentación de los textos y en las motivaciones para llevar a cabo la empresa traductora. Al detallar los motivos por los cuales no tradujo “Balada”, Schade explica también que la única forma en que le hubiera sido dado trasladar dicho texto era mediante el uso de extensas y pesadas notas al pie, las cuales rechazó, según declara, por considerarlas impensables en Arreola (Schade 1964: xi). Por su parte, las versiones de Elizondo Mata aparecen comentadas con, precisamente, notas al pie (“The Switchman” no está exento de ellas). Según Preciado Zacarías (autor de las notas), la utilización de este recurso responde a la intención de “aplicar una de las técnicas de lectura que practicaba a diario Arreola: la lectura referencial, donde un tema —dato o data— lleva a otro” (p. 10).

Las versiones intermedias (Finke y Belitt) se relacionan entre sí y con las de los extremos de formas peculiares. En primera instancia, Wayne H. Finke es, al igual que Schade y el binomio Preciado Zacarías-Elizondo Mata, un académico. Finke, al igual que Schade, pero a diferencia de Preciado Zacarías y Elizondo Mata, es un académico estadounidense. En contraste con estos tres, Ben Belitt fue un artista primario, es decir, un creador, un poeta (Wechsler 1998: 65). Entre Belitt y Schade hay un vaso comunicante, además de “The Switchman”: ambos tradujeron a Neruda (*Five Decades: Poems 1925-1970*, de 1974, y *Fifty Odes*, de 1996, respectivamente). Un último vínculo: la producción de Preciado Zacarías-Elizondo Mata conoce y reconoce la existencia del trabajo de Schade (no hay mención a las versiones de Finke o Belitt) y hace referencia a ella y a lo complicado de su adquisición y/o consulta. Asimismo, lleva a cabo una somera evaluación crítica de la obra: “presenta graves problemas de traducción” (Preciado Zacarías 2016: 10). Cabe señalar que no se ofrece

dato alguno en torno a la naturaleza de los errores ni se identifican los mismos.

Entre 1964 y 2016, no sólo surgieron cuatro versiones en lengua inglesa de “El guardagujas”, sino que también se produjeron otros tipos de reescrituras (Lefevere 1992: 1) en torno tanto a la obra como al autor. Los ejercicios de crítica, las reseñas, las historiografías y las antologías en las cuales se han incluido comentarios, interpretaciones o valoraciones de la obra del autor en general o del relato en particular, han influido en su recepción. Esto es de particular relevancia, sobre todo cuando estos ejercicios de reescritura han tenido como objetivo la difusión del autor y de su obra entre lectores angloparlantes. En términos generales, Arreola ha sido interpretado y valorado en esta comunidad de lectores como un humorista (Mendoza y Evangelista 2017: 104). Ello podría suponer, como se mostrará más adelante, que las versiones más recientes, enfatizan dicho rasgo.

Los paralelismos, divergencias y relaciones a nivel extratextual, hacen suponer una serie de coincidencias y discrepancias a nivel textual. Por cuestiones de espacio, el ejercicio que sigue se centrará sólo en unos cuantos pasajes, donde son más notorias las divergencias entre las versiones (incluido el texto fuente). La primera parte se centrará en la recreación del humor, ya que, según se mencionó, éste ha sido un rasgo que ha llamado la atención, de forma particular, a la crítica elaborada en contextos angloparlantes; la segunda abordará dos divergencias notorias de otros tipos.

En la parte inicial, el análisis asume como manifestaciones del humor distintas descripciones convencionales del mismo, como ingenio, comicidad, incongruencia, diversión, ridiculez, alegría, gracia, juego (Apte 1986: 14), así como doble sentido, disparate, entre otros más agresivos, como ironía, burla, sarcasmo, escarnio (Raskin 1985: 36). En términos generales, el humor se entiende como una experiencia cognitiva que se suscita cuando existe una redefinición interna de la realidad sociocultural (Apte 1986: 14). Esto presupone una incongruencia inicial que da pie a una doble interpretación; por ello, para que pueda existir el humor, se requiere la interpretación de ambos sentidos en una aseveración o en una situación (Raskin

1985: 34). En los casos de disparidad, como en la ironía, la burla, el sarcasmo y el escarnio, se presenta una relación de superioridad e inferioridad entre los participantes (p. 36). Independientemente del tipo de humor, la situación humorística será aquella que se suscite cuando una verdad, que ha sido negada o pasada por alto, es develada o expuesta, o cuando una inconsistencia es, asimismo, expuesta o develada (Dadlez 2011: 1-2).

I. HUMOR

1)

SCHADE (1964)	FINKE (1986)
“It’s plain you don’t know what’s going on at all. What you should do right now is go look for lodging at the inn” (77).	“I can see you have no idea of what’s going on. What you ought to do right now is seek lodging in the traveler’s inn” (49).
BELITT (2000)	ELIZONDO MATA (2016)
“Anyone can see you’ve missed the whole point of the situation. What you ought to do right off is check in at the Traveler’s Hotel” (205).	“It’s clear that you ignore completely how it works. What you should do right now, is find lodging at the traveler’s inn” (32).
ARREOLA (2012)	
<p>–Usted perdone, ¿ha salido ya el tren? –¿Lleva usted poco tiempo en este país? –Necesito salir inmediatamente. Debo hallarme en T. mañana mismo. –Se ve que usted ignora las cosas por completo. Lo que debe hacer ahora mismo es buscar alojamiento en la fonda para viajeros” (64).</p>	

En este segmento, las tres primeras versiones enfatizan la disparidad en la interacción entre los personajes por medio de expresiones idiomáticas. La de Elizondo Mata opta por un lenguaje más formal. La versión de Schade utiliza dos expresiones coloquiales: “It’s plain” y “what’s going on”. Esta versión remarca la disparidad con el adverbial “at all”, ya que sugiere la burla hacia el forastero por parte del guardagujas. No sólo el personaje ignora lo que sucede, sino que lo ignora “en absoluto”, y el guardagujas lo pone de manifiesto en

lugar de neutralizar la incomodidad. Al igual que la versión de Schade, la de Finke subraya la disparidad con la expresión “what’s going on”. Sin embargo, a diferencia de la versión de Schade, el cual utiliza la expresión idiomática “It’s plain”, la versión de Finke pone de manifiesto la opinión del guardagujas por medio de la frase “I can see”, mostrándolo burlón e incluso cínico. La versión de Finke también incluye la expresión idiomática “no idea”, la cual, de manera similar al adverbial “at all” de la versión de Schade, pone de manifiesto la ignorancia del personaje con respecto a su propia circunstancia. Por su parte, la versión de Belitt enfatiza la disparidad mediante una hipérbolo: “Anyone can see”. Esta exageración se presenta como una burla directa hacia el personaje por parte del guardagujas. No sólo pone de manifiesto la ignorancia del personaje con respecto a su circunstancia, sino también lo evidente de dicha ignorancia. Las expresiones idiomáticas de la versión de Belitt, “you’ve missed the whole point”, tornan la burla aún más agresiva. La versión de Elizondo Mata, a diferencia de las anteriores, puede generar confusión, debido a que la palabra “ignore” en inglés comúnmente se utiliza como “pasar por alto” o “hacer caso omiso” de algo. Las expresiones idiomáticas de la versión de Belitt son notablemente más claras y agresivas; con ello, enfatizan aún más el intento, por parte del guardagujas, de señalar la ignorancia y la torpeza del personaje, creando así una situación aún más risible que en las otras versiones.

El texto fuente (TF en lo sucesivo) utiliza el recurso del distanciamiento de la voz pasiva refleja: “Se ve”. Así, el guardagujas sugiere que la confusión del forastero es evidente y no sólo es su opinión, lo cual difiere de la versión de Finke. Por otra parte, si bien la expresión “cosas” en “usted ignora las cosas”, es una expresión idiomática, la oración también utiliza el verbo “ignorar”. Este verbo, aunado al pronombre “usted”, establece un registro formal y deferente. La oración “Se ve que usted ignora las cosas por completo” es agresiva en la medida en que constituye una burla. El circunstancial “por completo” enfatiza la burla. Sin embargo, a pesar de la agresividad de la burla, la deferencia en el registro que establecen el pronombre “usted” y el verbo “ignorar” mantiene la distancia entre los personajes y

la enfatiza, mientras que la versiones en inglés (y aún más la versión de Belitt) sólo destacan la disparidad.

2)	
SCHADE (1964)	FINKE (1986)
“ Are you crazy? I must get to T.— by tomorrow” (77-78).	“ Are you crazy? I must reach T. tomorrow morning” (49).
BELITT (2000)	ELIZONDO MATA (2016)
“ Are you out of your mind? I’m due in T. first thing in the morning” (205-206).	“ Are you crazy? I must get to T.— by tomorrow” (32).
ARREOLA (2012)	
“—Alquile usted un cuarto inmediatamente, si es que lo hay. En caso de que pueda conseguirlo, contrátelo por mes, le resultará más barato y recibirá mejor atención.”	
“—¿Está usted loco? Yo debo llegar a T. mañana mismo” (64).	

Las versiones idénticas de Schade, de Finke y de Elizondo Mata en este segmento, expresan tanto el rechazo del personaje a rentar un cuarto de hotel por un mes, como su estado afectivo ante tal posibilidad. La expresión idiomática “Are you crazy” claramente muestra su estado irascible. Por su parte, si bien la versión de Belitt enfatiza tanto el rechazo como el estado afectivo, además, mediante la expresión “Are you out of your mind”, muestra significativamente una mayor agresividad. Esta agresividad denota una pérdida de control del personaje en su comportamiento. Esta pérdida de compostura se torna aún más tangible por medio del exabrupto. Al ostentar de manera tan abierta su pérdida de control y compostura, el personaje de la versión de Belitt deja expuestos su extravío y su desconcierto, admitiendo de manera involuntaria su vulnerabilidad y su fragilidad. Este giro en el comportamiento del personaje abona a lo humorístico de la narración.

De nueva cuenta, el TF mantiene un registro deferente entre los personajes por medio del pronombre “usted”. A diferencia de las versiones en inglés, el TF resulta cómico en la medida en que el forastero intenta mantener la compostura al mismo tiempo que la pierde. Este

contraste genera una incongruencia, pues el esfuerzo por mantener la compostura y lo vano de dicho esfuerzo se exponen en el mismo exabrupto, dando pie a una situación risible en tanto que ridícula.

3)

SCHADE (1964)	FINKE (1986)
“To say yes would not be accurate [...]” (78).	“If I said so, it would be equivalent to committing an error [...]” (50).
BELITT (2000)	ELIZONDO MATA (2016)
“To say outright that there was would be a plain misstatement [...]” (206).	“Asserting that would amount to an inaccuracy [...]” (33).
ARREOLA (2012)	
“-Pero, ¿hay un tren que pasa por esta ciudad? - Afirmarlo equivaldría a cometer una inexactitud ” (65).	

En los cuatro casos se expresa un evidente intento por ocultar una verdad que resulta incómoda para el forastero. Es un eufemismo. Se confiesa una verdad de una forma velada, por medio de un rodeo que procura no mentir de forma obvia, pero tampoco decir la verdad abiertamente. En el caso de la versión de Finke, a pesar de que da más rodeos que la de Schade (tiene más palabras, más “palabrería”), admite de forma menos velada la verdad incómoda. Esto ocurre puesto que el término “error” visible en ella es una expresión negativa. Es cerrada en su significado y en su sentido. En cambio, la palabra “accurate”, en la versión de Schade, no es tan contundente, sino que señala una falta de precisión. Cometer un error es desviarse del punto, no acertar. No acertar de manera precisa, en cambio, es acertar parcialmente. Así, aunque la palabrería de la versión de Finke pone en evidencia el intento por ocultar una verdad incómoda, el término “error” admite la mentira. La versión de Schade, por el contrario, la sostiene, manteniendo así la incongruencia. La versión de Belitt, por otra parte, utiliza tanto el recurso de Schade, como el de Finke. Por un lado, el término “misstatement” es similar a la noción de “not accurate” de la versión de Schade, en la medida en que ambos

apuntan hacia el hecho ocurrido: un hecho suscitado en una forma incompleta, imprecisa y/o parcialmente errónea. Por otro, este segmento de la versión de Belitt es similar al de la versión de Finke porque también procura velar la verdad mediante la palabrería. La versión de Elizondo Mata utiliza un recurso similar al de Schade y Belitt: “innaccuracy”, así como el término formal “assert”. Así que la versión de Elizondo Mata resulta más risible que las de Schade y de Finke, por el eufemismo. Sin embargo, la incongruencia aparece aún más enfatizada en la versión de Belitt, debido a su mayor rodeo.

En este segmento, podría decirse que el TF se encuentra entre la versión de Schade y la versión de Finke. De forma paralela a la versión de Schade, el TF utiliza un término que remite a una falta de precisión: “una inexactitud”. Por otra parte, es paralela a la versión de Finke en cuanto a que tiene más palabrería. Al situarse entre estas dos versiones, se podría pensar que el TF es más próximo a la versión de Belitt en este segmento. No obstante, la versión de Belitt difiere del TF en la medida en que el adjetivo “plain”, del cual carece el TF, enfatiza el intento por velar la verdad, haciendo, irónicamente, más evidente la mentira. El TF es, entonces, más próximo a la versión de Elizondo Mata.

4)	
SCHADE (1964)	FINKE (1986)
“ But I don’t know anybody in T.— ” (83).	“ But I don’t know anyone in T. ” (53).
BELITT (2000)	ELIZONDO MATA (2016)
“ But I don’t know a soul in T.! ” (211).	“ Alas, I don’t know anybody in T. ” (40).
ARREOLA (2012)	
“[...] no ponga los pies en el andén antes de que vea en T. alguna cara conocida”.	
“ Pero yo no conozco en T. a ninguna persona ” (68).	

Las versiones de Schade y de Finke son notoriamente similares en este segmento. La distinción que ostentan no produce diferenciación en su potencial humorístico. A diferencia de éstas, la de Belitt intercambia el pronombre indefinido “anybody / anyone” por una metáfora,

la cual es una expresión idiomática. Esta expresión es paralela en su significado a las otras. Sin embargo, esta diferencia en su registro produce, al menos en este contexto, un efecto que enfatiza la carga humorística. El pasaje es cómico, pues de nueva cuenta nos presenta al forastero perdido, confundido y exaltado. La bien intencionada recomendación por parte del guardagujas, que pudiera ser bastante razonable, carece de toda utilidad para el forastero. Ello produce en éste un exabrupto, el cual muestra visiblemente su situación anímica. Es en este sentido, precisamente, como la versión de Belitt enfatiza la comicidad del pasaje. La versión de Elizondo Mata es similar a las primeras dos; sin embargo, agrega la interjección “*alas*”. A pesar de que esta expresión pareciera revelar el estado de ánimo del personaje de forma paralela a la versión de Belitt, resulta, si no arcaica, al menos sí anticuada e incluso un poco artificial y melodramática. El resultado es confuso. La expresión coloquial de Belitt revela de forma más abierta la pérdida de control por parte del personaje, y con ello exhibe también la notoria disparidad que ridiculiza al forastero.

En este pasaje, el TF es, como puede notarse, más próximo a las versiones de Schade y de Finke. El énfasis en el TF radica en el carácter explícito del pronombre. El exabrupto también puede expresarse omitiéndolo: “Pero no conozco en T. a ninguna persona”. Sin embargo, como se dijo, el pronombre tiene la función de enfatizar el estado de ánimo del emisor. Aquí cabría preguntarse si este énfasis hace potencialmente más cómico el TF que las versiones de Schade, Finke y Elizondo en este segmento: la diferencia sería, finalmente, cuestión de interpretación personal. Lo que sí es notorio es que la versión de Belitt enfatiza más la comicidad que el TF.

5)

 SCHADE (1964)

 FINKE (1986)

“Wouldn’t you like to end your days in a picturesque unknown spot **in the company of a young girl?**” (84).

“Wouldn’t you like to end your days in some unknown picturesque place **in the company of a nice young girl?**” (53).

BELITT (2000)	ELIZONDO MATA (2016)
“How would you like to end up your days in a picturesque hide-away in the company of a pretty young thing? ” (212).	“Wouldn’t you like to spend the last of your days in a picturesque unknown spot with a young girl by your side? ” (41).
ARREOLA (2012)	
“¿No le gustaría a usted pasar sus últimos días en un pintoresco lugar desconocido, en compañía de una muchachita? ” (69).	

Este segmento muestra la actitud del guardagujas. Como podrá notarse, conforme la versión es más reciente, se subraya más dicha actitud. Excepto en el caso de Elizondo Mata, en la cual hay un regreso a la versión de Schade. Estas versiones se limitan a un adjetivo para describir a la hipotética mujer: “young”. La versión de Finke, utiliza dos: “nice young”. Las tres utilizan el término “girl”, el cual por sí mismo implica juventud, además de referirse a una mujer. La versión de Belitt difiere significativamente de las otras versiones: ni siquiera utiliza la palabra “girl”. En cambio, lo que presenta es una expresión coloquial evidentemente sexista. Esta expresión se usa para aludir a la naturaleza seductora y a la juventud de una mujer. Si bien se ponen de relieve esos rasgos, se deja de lado cualquier otro, con lo cual se valora a la mujer referida sólo en la medida de su juventud y su belleza. Cabe señalar que se asume que quien usa esa expresión es significativamente mayor en edad que la mujer.

Respecto al potencial humorístico de este segmento, encontramos que entre las versiones de Schade y de Elizondo Mata hay gran proximidad: la diferencia entre “in the company” y “by your side” no produce distancias en estos términos. La versión de Finke, por su parte, expone la idiosincrasia sexista del personaje, presentando así una incongruencia entre la imagen grotesca de un guardagujas sexista y la percepción que éste tiene de sí mismo. En la versión de Belitt ocurre algo similar, aunque la incongruencia no sólo se expone, sino que se enfatiza con una expresión idiomática: la imagen del guardagujas aparece aún más grotesca a raíz de sus palabras. Ya que la comicidad es mayor conforme aumenta la incongruencia, la

versión de Finke enfatiza más el humor que las versiones de Schade y de Elizondo Mata. En la de Belitt, a su vez, resalta más el humor que en el resto de ellas.

A pesar de que no utiliza adjetivo alguno, el TF pudiera expresar todo esto mediante una palabra. El término “muchachita” en el TF difiere en forma muy específica de la palabra “muchacha”. Como es evidente, el diminutivo no hace aquí referencia al tamaño: en el contexto de este pasaje, el diminutivo sirve para expresar la actitud del emisor. Esta actitud sugiere una perspectiva sexista, en la cual la mujer hipotética tiene valor en la medida de su juventud y su belleza. Cabe señalar que la palabra sólo sugiere lo anterior de acuerdo con el contexto. El TF no hace referencia explícita a lo agradable o atractivo de la hipotética joven, como en la versión de Finke, ni llega a la cosificación de la misma, como en la de Belitt. Si bien el diminutivo sirve para sugerir lo atractivo y para dar un tono coloquial a la palabra, la versión de Finke torna más explícita la noción de atractivo, mientras que la de Belitt no sólo es coloquial, sino explícitamente sexista. Por ello, el potencial humorístico del TF está por encima de las versiones de Schade, de Finke y de Elizondo Mata, aunque, quizá, por debajo de la versión de Belitt. Nuevamente, y en especial en el contexto de este prejuicio, todo dependería de la subjetividad de quien interpreta.

Los cinco segmentos presentados hasta aquí son una muestra de lo que ocurre a lo largo de esas versiones. La tendencia hacia un lenguaje coloquial es muy notoria en la de Belitt, incluso por encima del TF. Las otras tres versiones se apegan un poco más al TF en su registro más formal. Esto no siempre presupone un resultado preciso: algunas veces el efecto es sensiblemente inadecuado o artificioso. No sugiero con ello que la versión de Belitt sea la que mejor reproduce los matices del TF, ni que alguna de las otras tres haga más justicia al original. Sí puede afirmarse que la versión del poeta Ben Belitt es perceptiblemente más libre en su lenguaje, además de que se ajusta más que el resto de las versiones a la percepción general que la crítica angloparlante ha tenido de la obra arreolina.

A continuación, se presentan dos segmentos con diferencias y relaciones de otro tipo. En el primero, las versiones de Schade, de Finke

y de Belitt coinciden en la inclusión de un fragmento que no aparece en la de Elizondo Mata. En el segundo, hay una diferencia que surge a raíz de una ambigüedad o ambivalencia en el TF, la cual, al producir dos distintas interpretaciones del segmento, dio paso a dos formas disímiles de traducirlo con implicaciones significativas.

<i>Fragmento</i>	
SCHADE (1964)	FINKE (1986)
“Then a special kind of school was established where future travelers receive lessons in etiquette and adequate training <i>so they can spend their lives on the trains</i> . They are taught the correct way to board a train, even though it is moving at a great speed” (82).	“Then a resolution was passed for the establishments of special schools where future travelers receive lessons in civility and adequate training <i>which prepares them to be able to spend their lives on the trains</i> . There they are taught the correct manner to get aboard a train, even though it is in motion and speeding” (52).
BELITT (2000)	ELIZONDO MATA (2016)
“A special school was established where prospective passengers receive lessons in urbanity and a kind of basic training <i>for spending their lives on the train</i> . They were taught the correct procedure for boarding trains even when the vehicle was in motion or cruising at high speed” (209-210).	“Then, the decision was made to establish a special kind of schools, where future travelers received lessons on good manners and proper training. There they are taught the correct way to board a train, even while it moves at great speed” (38).
ARREOLA (2012)	
“Se resolvió entonces el establecimiento de un tipo especial de escuelas, donde los futuros viajeros reciben lecciones de urbanidad y un entrenamiento adecuado. Allí se les enseña la manera correcta de abordar un convoy, aunque esté en movimiento y a gran velocidad” (67).	

Como puede notarse fácilmente mediante las cursivas, las tres primeras versiones incluyen un breve fragmento que no aparece ni en el TF, ni en la versión de Elizondo Mata. La diferencia entre las versiones que sí la incluyen es mínima y poco relevante: tanto Schade como Belitt encuentran una forma sucinta de formular el contenido. Finke lo extiende un poco y, al hacerlo, se produce una casi imperceptible cacofonía con la repetición de la preposición “to”: “to be able

to spend”. Es significativo que la versión más reciente no incluya este segmento, presente en las tres primeras.

Párrafos arriba, se mencionó que, como se indica en la introducción a *Confabulario and Other Inventions*, la fuente arreolina de la cual partió Schade fue el *Confabulario total* de 1962. Aunque las producciones editoriales donde aparecen las versiones de Finke y de Belitt no explicitan la fuente de la cual parten, se puede deducir que estas tres versiones partieron de la lección de “El guardagujas” que sí incluía dicho segmento. En *Confabulario*, de 1952, se lee lo siguiente:

Se resolvió entonces el establecimiento de un tipo especial de escuelas, donde los futuros viajeros reciben lecciones de urbanidad y un entrenamiento adecuado, *que los capacita para que puedan pasar su vida en los trenes*. Allí se les enseña la manera correcta de abordar un convoy, aunque esté en movimiento y a gran velocidad (Arreola 1952: 22; las cursivas son mías).

Resulta interesante que la antología *El cuento hispanoamericano*, editada por Seymour Menton, desde su primera edición en 1964, hasta la décima edición, reimpresa en 2011, todavía incluye el pasaje que he marcado en cursivas (Arreola 2011: 405). En cambio, la versión que aparece en *Mi Confabulario*, de 1979, omite ese fragmento. Cabe especular, entonces, que la versión de la cual partieron tanto Finke como Belitt fue la misma usada por Schade, aun cuando ya existía la versión arreolina que excluía ese pasaje.

El segmento a continuación es el último intercambio de palabras entre el guardagujas y el forastero. Aquí se suscita uno de los momentos clave en términos del simbolismo de la obra: cuando el forastero responde con una “X”. En la brevedad de ese intercambio ocurre un distanciamiento en las versiones por dos motivos: el primero es el resultado de una interpretación errónea de una expresión idiomática; el otro, como ya se mencionó, es consecuencia de la identificación y la interpretación de un elemento simbólico a raíz de una ambigüedad.

Interpretación errónea y ambigüedad/ambivalencia

SCHADE (1964)	FINKE (1986)
“You are lucky! Tomorrow you will arrive at 1) your famous station . What did you say 2) its name was?” “ X —!’ answered the traveler” (85).	“Good luck. Tomorrow you’ll reach 1) your famous station . What did you say 2) your name was?” “ X responded the traveler!” (54).
BELITT (2000)	ELIZONDO MATA (2016)
“Good luck to you! You’ll make it by tomorrow to 1) that precious station of yours . What did you say 2) your name was?” “ X ,’ answered the traveler” (213).	“You’re lucky! You will arrive tomorrow to 1) your famous station . What’s 2) its name ?” “ X! —answered the traveler” (30).
ARREOLA (2012)	
“¡Tiene usted suerte! Mañana llegará a 1) su famosa estación . ¿Cómo dice que 2) se llama ?” “¡ X! —contestó el viajero” (70).	

En 1), podemos ver que hay una coincidencia entre las versiones de Schade, Finke y Elizondo Mata. Cada uno de estos traductores yerra en la recreación de lo expresado mediante el término “famosa”. La expresión “su famosa estación” hace referencia a la obstinación, por parte del forastero, de ir a la estación a la cual desea llegar. El motivo por el que el guardagujas se refiere a ésta como “famosa” no es porque la estación goce de fama alguna, sino por la insistencia del forastero. Es, en este sentido, similar a la expresión “mentada”: “su mentada estación” sería otra forma de expresar la idea. En inglés, el término “famous” no tiene relación alguna con esto. En este idioma, “famous” se relaciona exclusivamente con la fama. La versión de Belitt, en cambio, sí acierta a recrear el sentido de la expresión mediante el término “precious”; además, enfatiza la insistencia del forastero con respecto a la estación mediante el desdoblamiento del posesivo: “your precious station” se desdobra en “precious station of yours”.

En 2), la ambigüedad surge del pronombre “su”: ¿se refiere al forastero o a la estación? Tanto el uno como la otra se justifican en el texto: “su nombre”, como nombre del personaje (versiones de Finke y Belitt),

o como nombre de la estación (versiones de Schade y Elizondo Mata), son plausibles. Las implicaciones interpretativas en torno a lo simbólico resultan, así, interesantes: al adjudicar el pronombre al personaje, éste se convierte en X, es de decir, cualquier individuo; al atribuirlo a la estación, ésta es X estación, cualquier destino. En las versiones de Finke y de Belitt, el forastero somos todos. En las versiones de Schade y de Elizondo Mata, cualquier destino es el mismo: siempre vamos hacia lo desconocido. La versión de Elizondo Mata justifica, sin embargo, su elección. Preciado Zacarías, autor de las notas y la introducción, señala que Arreola confesó un día que en este relato “el forastero al final pregunta por la estación «X» (después de haberse pasado todo el relato preguntando por la estación T). Hace esto porque dice «ya después de todo lo que me ha pasado, ¿qué me importa a dónde voy?» y yo lo puse así al azar. No me di cuenta hasta después” (Arreola 2016: 30).

Confabulario and Other Inventions es, en su intento, una obra visionaria y monumental. Su autor, el Dr. Schade, supo distinguir la grandeza de Arreola en una época quizá demasiado temprana para su reconocimiento en el extranjero. Es una obra extensa y laboriosa, a la vez que construida con gran meticulosidad y rigor. Merece ser revisada y reeditada en este siglo. Las versiones de Finke y de Belitt, uno desde la academia, el otro desde la licencia del creador, tienen su propio mérito: darle un lugar a Arreola entre los grandes de la literatura latinoamericana contemporánea, el primero; y colocar a “El guardaguas” entre otros diecinueve grandes relatos escritos por mexicanos, el segundo. En ambos casos, difunden la obra de Arreola ante el lector angloparlante, y con ello, ante el mundo. Cada uno en su momento, cada uno en su contexto. La versión de Elizondo Mata, por su parte, está apoyada por el dedicado trabajo de investigación y la erudición de Preciado Zacarías. Cuenta, así, con las virtudes del trabajo académico informado.

BIBLIOGRAFÍA

- Apte, Mahader L. 1986. *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*. Cornell University Press, New York.

- Arreola, Juan José 1952. *Confabulario*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Arreola, Juan José 1964. *Confabulario and Other Inventions*, tr. George D. Schade. Texas Panamerican Series, Austin.
- Arreola, Juan José 1979. *Mi Confabulario*. Promociones Editoriales Mexicanas, México.
- Arreola, Juan José 1986. "The Switchman", en *Anthology of Contemporary Latin American Literature, 1960-1984*, ed. Barry Luby J., tr. Wayne H. Finke. Associated University Press, Nueva Jersey, pp. 49-54.
- Arreola, Juan José 2008. "The Switchman", en *Sun, Stone and Shadows. 20 Great Mexican Short Stories*, ed. Jorge F. Hernández, tr. Ben Belitt. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 205-213.
- Arreola, Juan José 2011. "El guardagujas", en *El cuento hispanoamericano*, ed. Seymour Menton. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 400-408.
- Arreola, Juan José 2012. *Obras*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Arreola, Juan José 2016. *Una selección personal / A Personal Selection*, tr. Ramón Elizondo Mata. Puertabierta Editores, Colima.
- Berman, Antoine 2009. *Toward a Translation Criticism: John Donne*. The Kent State University Press, Kent, Ohio.
- Dadlez, E. M. 2011. "Truly Funny: Humor, Irony, and Satire as Moral Criticism". *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 45, núm. 1, pp. 1-17.
- "In Memoriam - George Schade" [artículo en página oficial de The University of Texas], *Texas Liberal Arts*. The University of Texas at Austin, Department of Spanish & Portuguese (19 de julio de 2010); disponible en <https://liberalarts.utexas.edu/spanish/news/article.php?id=3192>
- Landers E., Clifford 2001. *Literary Translation: A Practical Guide*. Multilingual Matters, Clevedon-Buffalo-Toronto-Sydney.
- Lefevere, André 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, New York.
- Mendoza-Negrete, Erbey e Iram Evangelista-Ávila 2017. "La manipulación de la fama literaria en el extranjero: Arreola, a humorist". *Revista Letral*, núm. 19, pp. 98-110.

- Preciado Zacarías, Vicente 2016. "Prólogo", en Juan José Arreola, *Una selección personal / A Personal Selection*. Puertabierta Editores, Colima, pp. 7-10.
- Raskin, Victor 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. D. Reidel Publishing Company, Dordrecht.
- Schade, George D. 1964. "Introduction", en Juan José Arreola, *Confabulario and Other Inventions*. The Texas Panamerican Series, Austin, pp. vii-xi.
- "Wayne Finke" [artículo en página oficial de Baruch College], *Weissman School of Arts & Sciences*. Baruch College, Weissman School of Arts & Sciences, Department of Modern Languages and Comparative Literature, disponible en http://www.baruch.cuny.edu/wsas/academics/modern_languages/wfinke.htm
- Wechsler, Robert 1998. *Performing Without a Stage*. CT Catbird Press, North Haven.

UNA MÁS EN LA “GALERÍA DE VOCES”: LA TRADUCCIÓN DE *LA FERIA* DE JOHN UPTON

JUAN CARLOS CALVILLO R.
El Colegio de México

Una de las razones por las que a menudo se critican de manera injusta las traducciones literarias —y esto tanto para alabarlas como para condenarlas— es la falta de prólogos que justifiquen, o al menos que expongan, los criterios a los que se adecua el trabajo realizado. Como en todo, resulta difícil juzgar objetivamente el éxito o fracaso de una determinada empresa cuando se ignora si se cumplieron o no los objetivos propuestos de antemano, por no decir ya cuando se ignora si tales objetivos se eligieron de manera atinada, oportuna o responsable. En consecuencia, la apreciación crítica de dichas empresas —esto es, si es que llegan a someterse a algún tipo de dictamen en la historia de su recepción en la lengua meta— termina dependiendo de la subjetividad del crítico, o bien de un esfuerzo analítico y deductivo que no todos los lectores saben o tienen por qué hacer, sobre todo si no tienen más que un interés incidental en la materia.¹

Por ello, las ramas teórica y crítica de la traductología han señalado, reiteradamente, lo imprescindible que resulta la explicitación de las normas y principios que gobiernan los procedimientos del

¹ En esta aseveración no me encuentro solo: por citar sólo un caso, el traductólogo Peter Fawcett, que se ha dedicado a estudiar los parámetros en los que se basa la crítica de traducciones en periódicos y revistas, concluye que las reseñas tienden a ser “an exercise in institutionalized irresponsibility” [un ejercicio de irresponsabilidad institucionalizada], ya que apelan a una autoridad indemostrable para enjuiciar el trabajo del traductor “offering little or no evidence and giving a competent review reader no opportunity of objective assessment” [sin suministrar pruebas suficientes y sin darle al lector competente la posibilidad de llevar a cabo una valoración objetiva] (Fawcett 2000: 305; la traducción es mía).

traductor literario (véase, por ejemplo, Newmark 1983: 17; Gutt 1993: 180-187; Venuti 2004: 307-313; Hartama-Heinonen 1995: *passim*, entre muchos otros). Con toda razón, creo yo, los traductores estamos cada vez más obligados a explicar la lógica que encauza nuestras decisiones, a declarar y documentar las estrategias de nuestra mediación, no para pedir disculpas por las “pérdidas irreparables” —muy superada ya la impertinencia de la apología—, sino para avisar al lector sobre la intervención interlingüística e interpretativa a la que fue sometido el texto, para visibilizar la naturaleza de las modificaciones y, con suerte, para fomentar una conciencia crítica que aliente la producción de nuevas y mejores traducciones.

Como es bien sabido, una de las principales funciones de la traducción literaria, si no es que su cometido esencial, su razón de ser, es la difusión de obras y autores extranjeros en contextos culturales en los que las diferencias lingüísticas pueden presentarse como un impedimento para la intelección cabal de un texto dirigido en un principio —aunque no restrictivamente— a un público lector distinto. La obra narrativa del autor en cuyo honor se publica este libro, el jalisciense Juan José Arreola, se ha traducido con este propósito en mente a una veintena de idiomas en todo el mundo, entre los que se cuentan, desde luego, el inglés, el alemán, el italiano y el portugués, e incluso lenguas tan remotas como el neerlandés, el chino mandarín y el japonés. Con todo, para los fines de este trabajo conviene limitarnos a la traducción de su obra a la lengua inglesa, relativamente más cercana en términos lingüísticos y de suposiciones culturales; y, todavía más, a la traducción inglesa de su única novela, *La feria* (1963), así como a la labor que desempeñó su artífice, John Upton, en aras de su inserción en la cultura meta.

A pesar, pues, de que la obra narrativa de Arreola se ha vertido en múltiples ocasiones a la lengua inglesa, en sólo dos de ellas las versiones se han publicado de manera autónoma en formato de libro: se trata de los volúmenes *Confabulario and Other Inventions*, de 1964, en versión de George D. Schade, quien fue también el primer traductor de *El Llano en llamas* de Rulfo, y, en 1977, *The Fair*, en la traducción de John Upton que ahora nos ocupa. Estos títulos, entre

otros cuantos, se publicaron en los Estados Unidos en un momento en el que, por razones muy diversas (objeto, a su vez, de un estudio aparte), la literatura mexicana contemporánea ganaba un reconocimiento internacional prácticamente inusitado. Bien lo explica Schade en 1964 en su introducción a *Confabulario*:

In the last twenty years or so Mexican literature has been greatly enriched by the works of a group of extremely talented writers both in poetry and prose. Octavio Paz (1914), Agustín Yáñez (1904), Juan Rulfo (1918) and Rosario Castellanos (1925) have been already translated into English and other languages and their work has been greeted with critical acclaim in Europe and the United States...

[A lo largo de los últimos veinte años, más o menos, la literatura mexicana se ha visto enriquecida con la obra de un grupo extremadamente talentoso de escritores en prosa y verso. El trabajo de Octavio Paz (1914), Agustín Yáñez (1904), Juan Rulfo (1918) y Rosario Castellanos (1925) se ha traducido ya al inglés y a otros idiomas y se ha recibido con la aclamación de la crítica en Europa y los Estados Unidos...] (Schade 1964: vii).²

Joseph Sommers, crítico y profesor de literatura hispánica en los Estados Unidos, se refiere también en el año de 1965 a esta coyuntura en términos de un “new and salutary [*sic*] phenomenon” [fenómeno reciente y beneficioso] que se suscita gracias al impulso de la traducción:

Translations [of these literary achievements in Latin America] now serve to extend readership far beyond the limits of national and linguistic barriers... With the major post-1940 novelists available in English (Yáñez, Rulfo, Fuentes, Castellanos, Arreola) it is now possible for Mexican

² Todas las traducciones al español de citas en inglés son mías. No obstante, los pasajes se ofrecen también en su lengua original, con el objeto de señalar particularidades de estilo, como se verá más adelante.

specialists interested in reaching non-Spanish speaking readers to offer a complete course in translation.

[Las traducciones (de estos logros literarios en América Latina) ayudan a ampliar el público lector más allá de las fronteras nacionales y lingüísticas... Con los principales novelistas posteriores a 1940 (Yáñez, Rulfo, Fuentes, Castellanos, Arreola) ahora disponibles en traducción inglesa, los especialistas interesados en la difusión de la literatura mexicana tienen ya la posibilidad de ofrecer un curso completo para lectores no hispanohablantes] (Sommers 1965: 395).

Así, en el marco de esta atención internacional que recibe la literatura mexicana en los años sesenta y setenta, empieza a hacerse notar en el extranjero la voz distintiva de Juan José Arreola, identificado en un principio como “A well-known and esteemed member of the generation of Mexican writers whose energy and creativity shaped Mexican literature in the post-World War II period” [un distinguido y apreciado miembro de la generación de escritores mexicanos cuya energía y creatividad transformaron la literatura nacional en el periodo subsiguiente a la Segunda Guerra Mundial] (Ramírez 1980: 37). La versión inglesa de *La feria* se publicó en 1977, en un volumen elegante y cuidadísimo, de pasta dura, editado por la Universidad de Texas, con ilustraciones de Barbara Whitehead y traducción de John Upton.

A diferencia de otros célebres traductores del *boom* latinoamericano, como Edith Grossman o Gregory Rabassa, John Upton no es de las figuras más reconocidas en el mundo anglófono; sin embargo, es innegable que “Upton’s fine translations introduced generations of English-speaking readers to the extraordinary diversity and creativity of Spanish-language literature” [Las notables traducciones de Upton presentaron a generaciones de lectores angloparlantes la extraordinaria diversidad y creatividad de la literatura de habla hispana] (véase “John Upton”). Upton, estadounidense de nacimiento (1917-2005), vivió en el pueblo de Ajijic, en las inmediaciones del Lago de Chapala, en Jalisco, durante la década de los cincuenta, y luego volvió a vivir allí de manera ocasional a lo largo de los siguientes

treinta años. En aquellas épocas trabajó amistad con el poeta Witter Bynner, quien también vivía en Chapala, y con Lysander Kemp, traductor a su vez de *Pedro Páramo*, *La ciudad y los perros* y, en colaboración cercana con Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Además de *La feria*, Upton tradujo a su lengua materna obras de Pablo Neruda, Miguel de Unamuno y, por si fuera poco, el *Polifemo* de Góngora, “in spite of the enormity of the task” [a pesar de la inmensidad de la empresa] (Classe 2000: 560).

La traducción de la novela de Arreola no debió ser para Upton una tarea menos ciclópea. Ya para los años de 1964-1965 en que empieza a circular la versión inglesa de *Confabulario*, su autor se distingue de sus coterráneos en el mundo angloparlante

for the nature of his thematic material, which unlike the others is largely internationalist and cosmopolitan... While Arreola does not construct his world view upon the ambiguous heritage of the Revolution as do the others [Fuentes, Rulfo and Castellanos], all four novelists project a skeptically critical image of contemporary man.

[por la naturaleza de su temática, que, a diferencia de la de los demás, es en gran medida internacionalista y cosmopolita... Pese a que Arreola no construye su cosmovisión sobre el ambiguo legado de la Revolución, como lo hacen los otros (Fuentes, Rulfo y Castellanos), los cuatro novelistas proyectan una imagen crítica y escéptica del hombre contemporáneo] (Sommers 1965: 395).

Cabe suponer, pues, que precisamente a causa de tal complejidad temática —por dejar de lado sólo un momento la consabida complejidad formal, a la que volveremos más adelante—, los traductores ingleses de Arreola, George D. Schade y John Upton, tienen el cuidado de presentar al público lector anglosajón sus versiones de la obra, *Confabulario* y *The Fair*, respectivamente, por medio de un prólogo cuya intención es, *grosso modo*, abreviar la brecha cultural entre los receptores potenciales y el mundo de Arreola, “a unique blending of regionalism and universality” [una singular combinación de regionalismo y universalidad] (D’Lugo 1997: 125). Como

bien señala Rodica Dimitriu, “One of the translators’ main purposes in writing prefaces is to explain their end-products to their readers” [uno de los principales objetivos de los traductores al escribir prefacios es explicar sus productos finales a los lectores] (Dimitriu 2009: 195); dicha explicación “may also emphasize the gap between the two cultures brought into contact by translation, and foreground the translators’ role as cultural negotiators” [puede también subrayar la laguna que existe entre las dos culturas que la traducción pone en contacto, así como señalar la función de los traductores como mediadores culturales] (p. 201), y justamente es esa misión, sin duda, la que asumen ambos traductores ingleses mediante la inclusión de sus respectivos prólogos.

Pese a su extensión de apenas cinco páginas, la introducción de Schade sorprende por su exhaustividad: en ella se incluyen comentarios sobre el contexto de producción de *Confabulario*, una nota bio-bibliográfica de Arreola, un breve análisis e interpretación de los temas y el estilo de los cuentos, las viñetas y las fábulas, e incluso una exposición razonada de los criterios editoriales a los que se ciñe la selección y disposición de los textos. Con todo, el prefacio de Schade no menciona una palabra acerca de la labor de traducción (o, por decirlo de un modo más prudente, no trata en ningún momento de justificar “the specific strategies [he] used in response to translation problems” [las estrategias específicas que usó en respuesta a los problemas de traducción], información que cabría esperar de la función explicativa del prólogo, de acuerdo con Dimitriu [2009: 195]).³ Se intuye que el traductor vuelve sus prioridades “the [...] marvellous invention and wit, the [...] trenchant satire, and the impish, impudent humor” [el maravilloso ingenio y la ocurrencia, la sátira

³ No obstante, cabe aclarar que no es siempre culpa del traductor la omisión de un prólogo, o bien de una parte del prólogo, que desempeñe tales funciones: a la fecha, y por desgracia, muchas editoriales se muestran renuentes a incorporar paratextos que estiman prescindibles, sea por motivos económicos o por la supuesta distracción que tales aparatos podrían causar a los lectores. Para mayor información sobre las restricciones impuestas a la literatura traducida en la industria editorial, ver Munday (2008: 149-157) y Venuti (1999: 31-34).

incisiva y el humor pícaro, insolente] (Schade 1964: viii) de Arreola, dado que en tales rasgos estilísticos reconoce la producción de los efectos; sin embargo, nunca especifica cómo los consigue, si es que en realidad el traductor sigue un proyecto o una metodología preparados de antemano. Por tanto, no queda más remedio, en el caso de la traducción de Schade, que convenir o discrepar —de un modo a menudo impresionista, arbitrario o francamente inopinado— con cualquier reseña que juzgue o califique su trabajo en unas cuantas líneas, como, por ejemplo, la del propio Sommers:

The task of translation, difficult at best, has been accomplished with sensitivity and imagination by Prof. George Schade. By and large his English rendition stays carefully close to the original, but succeeds in conveying the grace and precision of Arreola's taut prose.

[El profesor George Schade ha conseguido llevar a cabo una labor de traducción que es difícil, por decir lo menos, con sensibilidad e imaginación. A grandes rasgos, su versión inglesa se mantiene cautelosamente próxima al original, si bien logra transmitir la gracia y precisión de la prosa robusta de Arreola] (Sommers 1965: 395).

A diferencia de Schade, John Upton incluye en *The Fair*, a manera de prefacio, una “Nota de traductor” en la que cada palabra, directa o indirectamente, se relaciona con la traducción: con su lectura personal de la novela, con la manera en que trata de darle unidad a la abundancia y diversidad de los fragmentos, con el desasosiego que provoca la estrategia narrativa, la contravención de la continuidad de argumento y perspectiva, y, por último, con la forma en la que juzga adecuado y consecuente traducirla. La nota de Upton tiene la modesta extensión de cuatro párrafos, todos breves; a mi juicio, es tan importante que me permito citarla en su totalidad, ya que en ella, con algo de optimismo, se pueden encontrar casi todos los componentes esenciales de una buena justificación del traductor:

The Fair is a gallery of voices: the soft, measured speech of Indians, the murmur of children at confession, the rustling whisper of a Greek

chorus of gossips, the apocalyptic howls of the village prophet, the shrieks of dispossessed whores, the mumbling of a half-witted bell ringer, the wail of an entire town's avowal of sin.

At first those voices are like figures in a dream. They swim into the reader's ken, speak their piece, and float back into the darkness before they can be questioned. Then, gradually, the fabric that binds them begins to take form, and the town of Zapotlán el Grande rises like Babylon before our eyes. And one voice is heard above the rest: that of Isaiah, crying "Comfort ye, comfort ye my people!"

This remarkable novel is not easy to read. Its style is so spare as to be parsimonious, and it abounds with regional references, unidentified characters, and vulgarisms. There are passages in *The Fair* that can confound even a well-informed Mexican.

Ruefully, then, I have appended a short glossary and a few explanatory notes. In almost any other work of fiction, such excrescences would constitute an admission of defeat on the part of the translator. In the case of *The Fair*, the alternative was omission of certain "untranslatable" sections: a mutilation I could not bring myself to perform.

[*La feria* es una galería de voces: el habla suave y comedida de los indígenas, el murmullo de los muchachos en el confesionario, el silbante rumor de un coro griego de chismosos, los gritos apocalípticos del profeta del pueblo, los alaridos de las prostitutas desahuciadas, el balbuceo de un campanero imbécil, el lamento de todo un pueblo que confiesa sus pecados.

Al principio, las voces parecen sombras en un sueño. Llegan como nadando al entendimiento del lector, dicen cuanto tienen que decir, y vuelven a flote a la oscuridad antes de que sea posible interrogarlas. Luego, poco a poco, empieza a cobrar forma el tejido que las amarra, y el pueblo de Zapotlán el Grande se yergue como Babilonia ante nuestros ojos. Y sólo una voz se escucha por sobre todas las demás: la de Isaías, que clama "¡Consolaos, consolaos, pueblo mío!"

Esta novela extraordinaria no es de fácil lectura. Su estilo es tan sobrio que raya en la parquedad, y está repleta de referencias locales, personajes no identificados y vulgarismos. Hay pasajes en *La feria* que pueden llegar a confundir incluso a un mexicano bien informado.

Con remordimiento, pues, opté por incluir un breve glosario y unas cuantas notas explicativas. En cualquier otra narración, o casi, tales excrecencias podrían considerarse un reconocimiento de derrota por parte del traductor. En el caso de *La feria*, la alternativa habría sido la exclusión de ciertos pasajes “intraducibles”, una mutilación que no pude obligarme a llevar a cabo.] (Upton 1977: vii).

La nota preliminar de John Upton, sostengo, tiene *casi* todo lo que se le puede pedir a un traductor que reflexiona sobre su trabajo, que media no sólo entre lenguas sino también entre culturas, y que asume el compromiso de anunciar al lector la naturaleza de su intervención. El prólogo consigue identificar, definir y precisar la esencia de la novela (“*The Fair* is a gallery of voices”); luego logra determinar el efecto que provoca su estilo fragmentario en el lector (“At first those voices are like figures in a dream... Then, gradually, the fabric that binds them begins to take form”), y más tarde explica —todo esto en unas cuantas oraciones— la manera en la que tales efectos se procuran en términos de la técnica de escritura (“Its style is so spare as to be parsimonious”, etc.). Por último, el traductor lleva a cabo una valoración de la estrategia que considera conveniente en este caso para brindar en inglés a un Arreola semejante al que se brinda en español, sin dejar de reconocer —con total honestidad profesional, creo yo— que existen soluciones en la práctica para enfrentar la supuesta intraducibilidad de la literatura. Sin lugar a dudas, el prefacio de Upton ofrece a sus lectores la oportunidad de apreciar, con toda precisión, que su interés primordial al traducir es, en palabras del reseñista Fern Ramírez,

faithfulness to Arreola’s intentions, an ideal that embodies two contradictory impulses. In seeking to render the spirit and tone of certain phrases and passages for which there is no direct English equivalent, Upton occasionally finds it necessary to go beyond the literal and create substitutes to convey the author’s intention... In contrast to such departures from the literal, Upton’s high regard for Arreola’s text leads him to retain many Mexicanisms and use a glossary and explanatory notes when necessary to explain terms and cultural details unfamiliar to the English reader.

[la fidelidad a las intenciones de Arreola, un ideal que incorpora dos impulsos antagónicos. En su esfuerzo por reproducir el espíritu y el tono de ciertas frases y pasajes para los que no hay equivalente directo en inglés, Upton se ve en la necesidad, de cuando en cuando, de trascender lo literal y crear reemplazos a fin de transmitir la intención del autor... En oposición a tales desviaciones de la literalidad, la alta estima en que Upton tiene el texto de Arreola lo lleva a conservar una buena cantidad de mexicanismos y, de ser preciso, a recurrir a un glosario y a notas explicativas para aclarar términos y detalles culturales que le resultan desconocidos al lector angloparlante] (Ramírez 1980: 37).

No es de sorprender, entonces, que al reseñista se le facilite valorar la labor de traducción, para bien y para mal, en su breve nota, dadas las claves o pistas que suministra Upton para acometer un peritaje, si no enteramente objetivo, al menos sí con base o en relación con un determinado criterio explícito, manifiesto. En verdad la valoración de Ramírez es para mal tanto como para bien, o, por decirlo de otro modo, la crítica negativa es tan franca e irrestricta como la aclamación, aunque esta última es, por mucho, la dominante. Si bien el reseñista argumenta que “As a result of such care in rendering all the implications of meaning and a general resourcefulness in finding equivalents, Upton’s translation is, on the whole, quite successful in capturing the tone, texture, and substance of Arreola’s novel” [Como resultado del esmero invertido en la preservación de todas las implicaciones del significado, así como de una gran capacidad para hallar equivalentes, la traducción de Upton es, en general, exitosa a la hora de plasmar el tono, la textura y la sustancia de la novela de Arreola] (1980: 37-38), tampoco tiene reparo en afirmar, por ejemplo, que “In the category of endemic problems are some typically Mexican and rural lexical items [...] which have no immediate and concise English equivalents. Upton deals with these problems on an *ad hoc* basis, and at times the solution is ingenious” [En la categoría de problemas endémicos hay unidades léxicas típicamente mexicanas o rurales [...] que no tienen equivalentes ingleses directos y concisos. Upton se ocupa de estos problemas de manera *ad hoc*, y a veces la

solución es ingeniosa]; si bien no dejar de reconocer que “In other cases, the result is less satisfactory” [En otros casos, el resultado es menos satisfactorio] (Ramírez 1980: 38). También digna de citarse es su opinión al respecto de las “excrecencias” que menciona Upton: “The glossary is both an aid and an annoyance. It certainly contains many useful terms that are left in Spanish in the body of the English text” [El glosario es, al mismo tiempo, una ayuda y un fastidio. Es verdad que contiene muchos términos útiles que se dejan en español en el cuerpo del texto inglés]; sin embargo, su inclusión, en palabras de Ramírez, hace que *La feria* parezca “more exotic to the average English reader than it actually is” [más exótica a ojos del lector angloparlante promedio de lo que es en realidad] (p. 38).

Afirmé arriba que el prólogo de Upton contiene “casi todos los componentes esenciales” de una justificación del traductor,⁴ y sostengo el “casi”, porque si algo habría que reprocharle al laconismo de Upton en su nota es su silencio, o mejor dicho su reserva, en la mención de todo lo que concierne a la recreación del estilo de Arreola en inglés. Es indudable que “*The Fair* is a work of solid craftsmanship, the mature statement of an acknowledged prose master” [*La feria* es una obra de sólida factura, la declaración de madurez de un prosista magistral y consagrado] (Ramírez 1980: 37), pero, como bien subraya

⁴ A pesar de mi aparente actitud prescriptiva, no son muchos los tratados que estipulan o determinan cuáles son los requisitos de una justificación de traductor. En honor a la verdad, y en sentido inverso a la manera en que lo presento, son las descripciones y los análisis de prefacios existentes los que suelen precisar el tipo de información que les compete, y quienes han llevado tales estudios a cabo concluyen, por lo general, que su contenido gira en torno a unas cuatro o cinco funciones, entre las cuales se cuentan “foregrounding differences of cultures and languages” [el señalamiento de diferencias culturales o lingüísticas], “promoting understanding of the source culture” [el fomento del conocimiento de la cultura fuente], “promoting understanding of the translator’s role and intervention” [el fomento del conocimiento de la labor del traductor y de la naturaleza de su intervención] y “helping critics assess the quality of the translation” [la orientación de la crítica para evaluar la calidad de la traducción] (McRae 2010: 18-20). Ver también Hartama-Heinonen (1995) y Dimitriu (2019).

Ramírez, el estilo de esa prosa es sumamente peculiar en el caso que nos ocupa:

In his previous work, Arreola had relied mainly on the conceptual brilliance and almost facile elegance of his prose with little recourse to the usual mainstays of realistic fiction, such as dialogue and characterization, but in *The Fair*, Arreola's ability to capture, in a few snatches of apparently overheard dialogue, multiple nuances of speech and attitude is extraordinary.

[En su obra previa Arreola había dependido del esplendor conceptual y la elegancia casi espontánea de su prosa, prácticamente sin recurrir a los pilares consuetudinarios de la narrativa realista, como el diálogo y la caracterización. Sin embargo, en *La feria* resulta extraordinaria la capacidad de Arreola de plasmar múltiples matices de expresión y de tono en unos cuantos fragmentos de conversaciones escuchadas aparentemente por casualidad] (*id.*)

Los indígenas, los niños, los chismosos, los profetas, las prostitutas, el campanero y todos aquellos “personajes no identificados” en la galería de voces que hacen que Zapotlán se yerga como Babilonia, hablan de un modo característico, idiosincrásico, y en la versión inglesa de la novela su fantasmagoría no se deja entrever sino hasta que el lector se interna propiamente en el sueño que para Upton es *La feria*. “In this novel a vast array of characters speak out in an ample spectrum of discourses” [En esta novela una gran variedad de personajes se expresa en un amplio espectro de discursos], asevera Carol Clark D’Lugo (1997: 126); cada uno de ellos es “evocative in some way of life in Zapotlán, with special emphasis on language” [evocador, de algún modo, de la vida en Zapotlán, con especial énfasis en el lenguaje] (p. 128), y es ese lenguaje, ese despliegue de idiolectos que le da forma al estilo de la narración, el que Upton deja al lector descubrir a su suerte.

Con la ventaja de una mirada relativamente distante, una mirada capaz de reconstruir el conjunto a partir de los fragmentos —o, por decirlo en palabras de Mauricio Ostria, una mirada que permita constituir

“el ser del pueblo: acontecer colectivo coreado por la comunidad, vinculada en un solo acto” (Ostria 1970: 207), sin que con ello se olvide “la autonomía que esos modos relacionales alcanzan [...] gracias al fragmentarismo estructural” (p. 207)—, creo que puede decirse que *The Fair* de Upton es también “una galería de voces”: voces mexicanas, formales e informales, voces del fracaso, de la tierra, del deseo y la burocracia, voces jocosas y albureras, indignadas, ebrias, voces de esperanza y de terror. *The Fair* es una novela mexicana, y puede leerse en cualquier país angloparlante como una novela mexicana; se trata de “a highly readable, autonomous work of art” [una obra de arte autónoma y sumamente legible] (Ramírez 1980: 37), que resulta lo bastante neutral en su registro como para no causar impedimentos o incomodidades, pero que siempre se percibe llena de un “sabor” local: Upton sin duda coincidiría con Carol Clark D’Lugo y con el propio Arreola en cuanto a la “singular combinación de regionalismo y universalidad”. Para muestra basta un botón, y me permito ahora citar un fragmento particularmente lenguaraz de la narración, primero en su versión original y luego, para cotejo, en la traducción de Upton:

—;Justicia? Yo les voy a dar su justicia a todos estos indios argüenderos, despachando al otro barrio a dos o tres de los más alebrestados. Además, no es cierto que nadie les haya quitado nada. Ellos lo han perdido todo por güevones, borrachos, gastadores y fiesteros. Aunque les volvieran a dar todo lo que piden (entre paréntesis, yo no sé a qué le van tirando), le aseguro que en dos o tres años ya se les habría acabado en azúcar, pólvora y alcohol. Con el pretexto de festejar a la Santa Cruz o a San Cuilmas el Petatero, [...] cualquiera de ellos, dígame si no, es capaz de quedarse hasta sin calzones... (Arreola 1963: 35).

“Justice? I’ll show these uppity Indians what justice is: I’ll send two or three of the worst troublemakers to the Happy Hunting Ground. Besides, it’s not true that anybody took anything away from them. They lost it all themselves because they’re such loafers, drunks, spendthrifts, and hell raisers. Even if you gave them back everything they want (and I don’t know what it is they’re asking for), I can assure you that in two

or three years they would have thrown it all away on candy, gunpowder, and alcohol. For their fiestas of the Holy Cross or Saint Cuilmas the Petate-maker, [...] any one of them is ready to strip himself bare-assed, and you know it yourself..." (Upton 1977: 24-25).

Como puede apreciarse en este fragmento, el traductor nunca trata de crear la ficción lingüística de que *La feria* pudo haber ocurrido en algún pueblo de Arizona o Nuevo México; es decir, en ningún momento intenta llevar a cabo un trasplante cultural. Lo que hace, me parece, es sumar su voz, la de John Upton, a la galería de voces de Zapotlán, una voz extranjera, sin duda, foránea, pero igualmente familiar, igualmente cotidiana. Es como si John Upton hubiera vivido no sólo en Chapala sino también en el Zapotlán de Arreola, como si pudiera referir todas estas voces desde la suya.

Ha de reconocerse, desde luego, dada la posibilidad de la comparación, que "uppity Indians" [indios engreídos, pedantes] no es lo mismo que "indios argüenderos", y que es posible que Upton no supiera bien a bien a qué se refiere un mexicano al usar esa palabra tan exacta; que "the worst troublemakers" [los peores alborotadores] formaliza la distintiva oralidad de "los más alebrestados"; que el traductor bien pudo haber empleado los términos "rowdy", "rabble-rouser" [revoltoso, buscapleitos] o cualquier otro que a uno se le ocurra; que las connotaciones de "despachar" se pierden en el más neutro "send" [enviar], las de "güevones" en el inocuo "loafers" [holgazanes], las de "no sé a qué le van tirando" en la planísima construcción "I don't know what it is they're asking for" [no sé qué es lo que piden], sosa a más no poder, y demás menudencias. Sin duda; y, sin embargo, también es preciso reconocer el acierto de la frase "Happy Hunting Ground" [literalmente, un coto de caza feliz; el mundo de ultratumba en el imaginario de algunos pueblos indígenas norteamericanos], tan arraigado y tan idiomático en la cultura de llegada; el humor repentino y fulminante de "strip himself bare-assed" [quedarse con el culo al aire], una solución tan ocurrente, o más, que "quedarse sin calzones"; por supuesto, el gran tino del calco "Saint Cuilmas the Petate-maker", que exacerba el sentido del ridículo, y así sucesivamente. Lo

que uno quiera destacar a este respecto queda, como escribió Alfonso Reyes, “en el balancín del gusto” (Reyes 1983: 130). No obstante, me parece irrefutable que la versión de Upton es exitosa, no en el afán de mantenerse “cautelosamente próxima al original” —afán que, como vimos antes, Sommers celebraba en el *Confabulario* de Schade—, sino en la inserción de la novela de Arreola en el contexto lingüístico y cultural de sus lectores potenciales. Tal resultado lo consigue Upton, reitero, al hablar desde su propia voz, desde su propia experiencia, y en favor de un público lector con el que siente la familiaridad de la lengua materna. Pongamos a prueba esta apreciación con el cotejo de otro fragmento:

—Vi al Perico Verduzco. Anda rete asustado. Fue el que bailó la última pieza con la Gallina sin Pico. Dice que estaba platicando con ella en la puerta del bule, allá donde ustedes saben, por el Callejón del Diablo. También estaban otras muchachas, risa y risa, ya ven, el Perico es muy hablador. Y en eso que ven una mariposa negra, así de grande. “A mí se me iba a parar primero, dice el Perico, pero me quité. Y se le va parando a la Gallina”.

—¡Ándale Gallina, ya te llevó la chingada!

Las otras se metieron corriendo. La Gallina sin Pico se quedó callada, muy seria, viendo la mariposa que se fue volando, porque ni la mataron. Luego dice el Perico que le dijo: “Vamos a bailar”. Y allí nomás se le resbaló a media pieza. Todos creían que se estaba haciendo, para asustar a las otras muchachas, por lo de la mariposa. Pero no. Clavó el pico de deveras. “¿Y qué tal, dice el Perico Verduzco, si se me para la mariposa a mí?” Y allí anda que no sale del susto (Arreola 1963: 80-81).

“I just saw the Green Parrot. He’s really scared. He was the one who danced the last dance with the Beakless Chicken.⁵ He says he was talking

⁵ Upton tiene conocimiento de que el apodo de este personaje en *La feria* proviene de un refrán de origen ranchero (“Gallina que come huevo, aunque le quemem [o corten] el pico...”, relativo a la imposibilidad de deshacerse de hábitos arraigados), puesto que así lo hace constar en una nota a pie de página. Es probable que desconozca la fuente, también popular, del mote del Perico Verduzco (“El que es perico, dondequiera es verde, y el que es tarugo, dondequiera pierde”),

to her at the street door—you know, in Devil’s Alley. There were some other girls there, too, laughing a lot. The Parrot is a great talker. Suddenly they saw a black butterfly, this big. ‘It started to light on me’, the Parrot says. ‘But I ducked, and it lighted on the Chicken.’

“‘Look out, Chicken, your number’s up!’

“The other girls took off on the run. The Chicken stood there, very quiet and serious, watching the butterfly fly away. Nobody killed it. Then the Parrot says he asked her to dance. And right there, in the middle of the tune, she slid out of his arms. They all thought she was faking, just to scare the other girls because of the business with the butterfly. But no. She really checked out. ‘Suppose the butterfly had lighted on me?’ says the Parrot. He’s still scared” (Upton 1977: 59-61).

Como daba a entender poco más arriba, el “sabor” de la traducción de Upton no es exactamente el mismo; no podría serlo jamás, porque el inglés no tiene el genio de la lengua española: tiene el suyo propio, y no hay modo de decir en inglés algo idéntico a “allí anda que no sale del susto”. Pero igualdad no es lo que se busca en

punto sobre el cual no dice nada. En ninguno de los dos casos, el traductor se propone llevar a cabo una adaptación de los sobrenombres (como lo sería, por ejemplo, llamar en inglés al Perico Verduzco “the Spotted Leopard”, en alusión al proverbio “A leopard doesn’t change its spots” [el leopardo no puede cambiarse las manchas]). Esta decisión traductora gana el reproche de Ramírez, quien argumenta en su reseña que los personajes “stand out as queer birds when transposed from Spanish to English” [destacan como pájaros raros con la transposición del inglés al español] (Ramírez 1980: 38). Existe, no obstante, un caso en el que Upton acepta el desafío de adaptar un nombre en extremo significativo: el de Concha de Fierro, la prostituta que se vuelve toda una leyenda en Zapotlán porque no hay hombre que pueda hacerla perder su virginidad. La traducción de Upton es “Iron Box” [literalmente, caja de hierro], y es una solución tan afortunada como desafortunada. A su favor está el hecho de que la palabra “box” se usa en la jerga norteamericana para referirse a los genitales de la mujer, al igual que el vulgarismo “concha”, terriblemente malsonante, en algunos dialectos del español. En su contra habría que admitir que, como sustantivo compuesto, “iron box” se entiende mucho más paradigmáticamente como “plancha”, y que, a diferencia de Concha de Fierro, no juega con el aspecto de un nombre real (Concepción).

la traducción: se busca, particularmente en el caso de la traducción literaria, y de esta traducción de *La feria* en especial, la producción de efectos análogos por medio de recursos lingüísticos distintos (por parafrasear el celeberrimo *dictum* de Paul Valéry), y si al inglés le resulta imposible, por ejemplo, conservar el juego de palabras cuando se dice que la Gallina “clavó el pico” a la hora de morir, Upton no deja pasar la oportunidad de compensar con un juego fónico: “The Chicken [...] checked out”.

Considero que sería un error decir que en esta traducción John Upton habita la voz de Arreola, un objetivo muy deseable en otras traducciones literarias. No, Upton no la habita ni se mimetiza con ella; el traductor habita la suya, y es una voz propia, informada, mordaz, ingeniosa, divertida. Y es también una voz lírica de extraordinaria belleza en inglés; me permito, para demostrar este punto, citar un último fragmento, y éste en orden invertido, a fin de que puedan apreciarse las cadencias de la traducción tal como se recibe el texto en la cultura meta.

If I go back, step by step, to my earliest memory, I tumble into the damp ravine of Toistona, lined with ferns and clinging moss. A white flower grows there: the fragrant little Saint John's Star that fastens with its aromatic pin my first recollection of life on this earth, an afternoon in my childhood when I first went out into the country. The fields of Zapotlán, wet after the June rains, the plain scored by innumerable furrows. A land of humble crops and simple labor, a land of men who turn with the annual round of the seasons, who repeat their lives like a book of hours, directing their purposes according to the changing phases of the moon. Zapotlán, a broad, circular valley surrounded by gently sloping hills, whose fields climb the mountain sides and gorges to disappear in the tall grandeur of the pines. A land with a dreamlike lake that dissolves at dawn. A childlike lake that appears and vanishes like a memory, taking with it its reeds and green banks... (Upton 1977: 45).

Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió

con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre: una tarde de infancia en que salí por vez primera a conocer el campo. Campo de Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y de trabajo sencillo, tierra de hombres que giran en la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las fases cambiantes de la luna. Zapotlán, tierra extendida y redonda, limitada por el suave declive de los montes, que sube por laderas y barrancos a perderse donde empieza el apogeo de los pinos. Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas... (Arreola 1963: 62).

Como afirma Felipe Vázquez, “Este poema se lee en voz alta como si uno disfrutara un fruto” (Vázquez 2018: 14), y le da el nombre de poesía, con toda razón, puesto que el fragmento es en realidad una reescritura, en prosa poética, de lo que fuera una “Oda terrenal a Zapotlán el Grande con un canto para José Clemente [Orozco]” y que Arreola escribiera en 1951 siguiendo, más o menos, el modelo de López Velarde en “La suave patria” (véase Arreola 2018: 86-93). El poema, transfigurado ya en un capítulo de *La feria*, no deja de hacer que “la boca se nos [llene] de una visión que abarca todos los sentidos” (Vázquez 2018: 14). Además de los recursos propios de la éfrasis que vuelven predominante la imaginería visual, del tono nostálgico y entrañable del recuerdo, y del afecto solidario, humano, que produce la celebración de la vida campestre, de los paisajes y pobladores de nuestro México, el fragmento debe su exuberancia sensorial, como todo poema en prosa, al esmero de su composición, en la que es posible discernir alguno que otro artificio de la versificación clásica, si bien encubierto o disimulado. Se trata, sobre todo, de estructuras paralelas que, una vez escandidas, resultan tener la misma medida prosódica: “Si camino paso a paso” (octosílabo trocaico), “hasta el recuerdo más hondo” (octosílabo dactílico), por ejemplo; o “bordada de helechos” y “de musgo entrañable” (ambos hexasílabos dactílicos); o bien, y quizá la más hermosa de todas, “que repasan

su vida | como un libro de horas” (dos heptasílabos dactílicos, es decir, un verso alejandrino).

John Upton no es menos diestro al componer su versión del pasaje en la lengua de Shakespeare. El ritmo y la música del inglés son sumamente distintos a los que engolan el sonido del español, y es por ello que, de nuevo, el traductor no pretende imitar la voz de Arreola sino, más bien, hallar en la suya las cadencias necesarias para hacerle justicia. Upton recurre en diversas ocasiones al pentámetro yámbico, el consagradísimo *blank verse* de la tradición inglesa, dosificando versos, como con gotero, aquí y allá (“Toistona, lined with ferns and clinging moss”, “that fastens with its aromatic pin” y, más notoriamente, “a land of humble crops and simple labor”), así como a otras unidades estéticas de diferentes medidas pero de tendencia rítmica similar (“the changing faces of the moon”, tetrámetro yámbico, y “a land of men who turn”, trímetro yámbico, entre otros). No conforme con ello, y quizá siguiendo el ejemplo apenas sugerido de Arreola (“paso a paso”, “barranca / bordeada”, “alfiler / aroma”, “conocer el campo”, etcétera), Upton incorpora toda una serie de florituras y de efectos de sonido que hacen que el pasaje sea un deleite para el anglófilo: la sonoridad de la aliteración que encamina la remembranza (“ferns / flower / fragrant / fastens / first”), la rima que une el cielo y la tierra por medio de la lluvia (“rains / plain”), la anáfora que pareciera recordar a Whitman en forma y fondo (“a land of humble crops / a land of men”), la repetición de patrones armónicos —tema y variación— como en la música (“a dreamlike lake / a childlike lake”) y, sobre todo, la sutil hermosura de la semejanza fónica entre palabras que guardan ya una semejanza semántica (“dissappear / dissolve / dawn”). La prosa de Upton en este pasaje es impecable (en pocas palabras, porque, como la de Arreola, es poesía de finísima factura), y el hecho de que el traductor sea capaz de transitar, con la misma maestría que el autor, de un discurso al otro —del documento jurídico a la imitación bíblica, del estilo periodístico al diario personal, a la epístola, a la canción y de ahí al verso (Ostria 1970: 213-217)— da cuenta, por añadidura, de su admirable versatilidad. Como concluye Ramírez, la mayor virtud del traductor de *The Fair* es probablemente

“This sensitivity to the disparate requirements of successful translation” [esta sensibilidad a los requerimientos dispares y diversos de la traducción exitosa] (Ramírez 1980: 37).

A propósito de la naturaleza poética de su obra narrativa, Juan José Arreola dijo alguna vez que es un “lenguaje al que aspiro y al que me he acercado... el lenguaje absoluto, el lenguaje puro” (Carballo 1965: 391). A modo de conclusión, no dejo de señalar el asombro que me provoca una coincidencia inesperada: la revelación, grabada en la memoria, de que en esos mismos términos describió Walter Benjamin el hallazgo de la traducción: “La misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación [...] Así como la tangente sólo roza ligeramente al círculo en un punto, [...] la traducción también roza ligeramente al original, y sólo en el punto infinitamente pequeño del sentido, para seguir su propia trayectoria [...] Cuanto más elevada sea la categoría de una obra, tanto más conservará el contacto fugitivo con su sentido, y más asequible será a la traducción” (Benjamin 2001: 123-124). Debe reconocerse, creo, que a veces la traducción de John Upton apenas roza el sentido de Arreola, pero también es menester conceder que en muchas ocasiones lo toca, se empalma con él, y luego lo suelta para liberar con ello la lengua pura. La voz de Upton es una más en la galería de voces de Zapotlán, y su traducción de *La feria* no se conforma sólo con ofrecer un atisbo de Arreola para el mundo angloparlante, sino que, además, como toda buena traducción, da fe de la pureza de su lenguaje y confirma su inherente traducibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arreola, Juan José 1963. *La feria*. Joaquín Mortiz (*Serie del Volador*), México.
- Arreola, Juan José 2018. *Perdido voy en busca de mí mismo. Poemas y acuarelas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Benjamin, Walter 2010. “La tarea del traductor”, en *Ensayos escogidos*, tr. H. A. Murena. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, pp. 109-125.

- Berman, Antoine 1990. “La Retraduction comme espace de traduction”. *Palimpsestes*, núm. 4, pp. 1-7.
- Carballo, Emmanuel 1965. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. Empresas Editoriales, México.
- Classe, Olivia 2000 (ed.). *Encyclopedia of Literary Translation into English* (vol. 1). Fitzroy Dearborn, Londres y Chicago.
- Dimitriu, Rodica 2009. “Translator’s prefaces as documentary sources for translation studies”. *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 17, núm. 3, pp. 193-206.
- D’Lugo, Carol Clark 1997. *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. University of Texas Press, Austin.
- Fawcett, Peter 2000. “Translation in the Broadsheets”. *The Translator*, vol. 6, núm. 2, pp. 295-307.
- Gutt, Ernst-August 1993. *Translation and Relevance. Cognition and Context*. Blackwell, Oxford y Cambridge.
- Hartama-Heinonen, Ritva 1995. “Translators’ Prefaces—A Key to the Translation?” *Folia Translatologica*, núm. 4, pp. 33-42.
- Hewson, Lance 2011. *An Approach to Translation Criticism. “Emma” and “Madame Bovary” in translation*. John Benjamins, Ámsterdam y Filadelfia.
- “John Upton (1917-2005): translator, educator and Renaissance man” [entrada en blog]. *Lake Chapala Artists* (30 de marzo de 2015), disponible en <http://lakechapalaartists.com/?p=1866>; consultado en agosto de 2018.
- Mcrae, Ellen 2010. *The Role of Translators’ Prefaces to Contemporary Literary Translations into English*. Tesis de Maestría, The University of Auckland, Auckland. Disponible en <https://researchspace.auckland.ac.nz/handle/2292/5972>; consultado en agosto de 2018.
- Munday, Jeremy 2008. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Newmark, Peter 1983. “Introductory Survey”, en Catriona Picken (ed.), *The Translator’s Handbook*. Aslib, Londres, pp. 1-17.
- Ostria, Mauricio 1970. “Valor estructural del fragmento en *La feria*, de Juan José Arreola”. *Estudios Filológicos* (Universidad Austral de Chile, Valdivia), núm. 6. pp. 177-225.

- Ramírez, Fern 1980. Reseña de Juan José Arreola. *The Fair*, tr. John Upton. *Translation Review*, vol. 6, núm. 1, pp. 37-38.
- Reyes, Alfonso 1983. “De la traducción”, en *La experiencia literaria*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 130-136.
- Schade, George D. 1964 (tr.). *Confabulario and Other Inventions*, de Juan José Arreola. University of Texas Press, Austin.
- Sommers, Joseph 1965. “Reseña de *Confabulario and Other Inventions* by Juan José Arreola and George D. Schade”. *Hispania*, vol. 48, núm. 2 (mayo), pp. 394-395.
- Upton, John 1977 (tr.). *The Fair*, de Juan José Arreola. University of Texas Press, Austin y Londres.
- Vázquez, Felipe 2018. “La poesía en verso de Arreola”, en Juan José Arreola. *Perdido voy en busca de mí mismo. Poemas y acuarelas*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-19.
- Venuti, Lawrence 1999. *The Scandals of Translation. Toward an Ethics of Difference*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Venuti, Lawrence 2004. *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. Routledge, Londres y Nueva York.

ARREOLA EN VERSO

FELIPE VÁZQUEZ

PREÁMBULO

Al poeta no le será dado conocer el destino de sus poemas. Aunque sea consciente de su singularidad lírica y aunque su lucidez le permita conjeturar cuál es su papel en el horizonte de una tradición, no podrá saber el destino de su obra, pues esa misma tradición se encargará de darle un lugar más o menos definitivo en el devenir de la literatura. Podemos inferir qué obra vivirá más allá de la muerte de su autor, pero el juicio sobre su permanencia la tendrán siempre los lectores futuros.

Hago este preámbulo porque Juan José Arreola supo que su poesía perdurable estaba en la prosa, no en sus versos —a pesar de que algunos de ellos son de factura impecable—, y se rehusó durante muchos años a publicar el conjunto de su lírica. Cinco años antes de morir, accedió a publicar una parte de sus poemas por razones menos literarias que biográficas, pues consideraba que eran parte de su biografía íntima, un testimonio de su condición confesional (véase Arreola 1996). Lector sagaz de poesía y conocedor de los grandes poetas, con modestia disculpó esta *plaquette*, titulada *Antiguas primicias*, aduciendo que eran parte de sus memorias y no quería morir sin haber hecho una confesión completa. En la “Presentación” de la *plaquette*, modificada para la muy posterior edición, por la cual cito, escribe: “La publicación de estos versos no tiene disculpa, pero sí explicación. Acompañados de notas oportunas, debían constituir un *ars poetica*, nada menos, y formar parte de mis memorias. Confesional por naturaleza a partir de san Agustín, no quieroirme de este mundo sin decir quién soy, aunque a nadie le importe” (Arreola 2018: 23).

Los lectores de hoy somos parte de la posteridad de Arreola y coincidimos con él en que su poesía en prosa es la parte perdurable

de su obra, pero tenemos también la necesidad de aprehender al hombre total, al poeta en todas sus facetas escriturales. La escritura de poemas en verso fue la senda que lo condujo hacia el poema en prosa, terreno donde descubrió y conquistó espacios inéditos en la literatura. Tenemos la curiosidad de conocer el pre-texto del texto (y el texto del hiper-texto en el caso de Arreola), lo cual nos dará una visión integral de la obra arreolina y nos permitirá acceder a nuevas formas de comprenderla e interpretarla.

Cuando hice la edición de los poemas de Arreola —cuya compilación fue realizada por su hijo Orso—, descubrí que, más allá del efecto de distanciación que todo escritor establece entre él y su escritura, en varios poemas podíamos hallar una coincidencia entre el yo lírico y el yo autoral. Y en seguimiento de su idea lírico-vital, consideré que la segunda versión del soneto “[Combatido por vientos y mareas]”, hecha en 1975, cifraba su condición de ser. De este poema órfico y con ecos del libro de *Job* y de los *Salmos*, tomé el verso “Perdido voy en busca de mí mismo” para titular su poesía reunida, pues pienso que ese endecasílabo define la vida y la obra de nuestro autor, quien consideraba que sólo por medio del espejo de palabras, escritas o dichas, podía mirar su rostro verdadero (Arreola 2018: 50).¹

LA OBRA ENMARCADA POR EL VERSO

Arreola empezó la carrera de escritor como poeta: antes que escribir prosa de ficción y dramaturgia, escribió sonetos, décimas y cuartetos alejandrinos, es decir, trató de dominar las formas líricas, la métrica y la rima. La capacidad de síntesis y polivalencia de las cláusulas sintácticas, el ritmo secreto y la musicalidad de la lengua, le fueron dados a partir de la poesía. La práctica del verso y de las formas cerradas

¹ Citaré por la edición de *Perdido voy en busca de mí mismo*, pues, como argumentaré párrafos abajo, la edición de la *Antiguas primicias*, de 1996, adolece de pifias editoriales que la hacen poco fiable. No obstante, referiré en cada cita la publicación original.

lo disciplinó para que años después articulara cuentos y poemas en prosa donde el juego, la extrañeza y el desasosiego se conjugan en formas que nos revelan la belleza literaria. En 1971 publicó su último libro de literatura en prosa: *Palindroma*, pero siguió escribiendo sonetos hasta 1986,² es decir, la biografía literaria de Arreola empieza y finaliza con la escritura de versos.

En los primeros poemas prevalece la manifestación de sentimientos de amor y desamor, son un medio de búsqueda y expresión de su propia identidad, así como de su identificación con el mundo. Los cuatro sonetos de “[Pasajera fugaz de un claro día]” (Arreola 2018: 35-37),³ por ejemplo, surgen a partir de sus tormentos amorosos cuando era estudiante de teatro (1937-1940), en la Ciudad de México. En el soneto “A Sara” hay una invocación amorosa dirigida a Sara Sánchez Torres, la mujer con la que se casará años después; aquí vemos al poeta en posesión plena de los ideales platónicos: el amor como vía de conocimiento de sí mismo:

Esto que ahora soy, antes no era;
si busco lo que fui, ya no lo encuentro...
Amor, dime quién soy: tú me conoces
(Arreola 1945: 3).⁴

² Entre 1971 y 1986 escribió, en realidad, sólo siete sonetos, sin contar segundas versiones.

³ Arreola comenta que el soneto I, “[Pasajera fugaz de un claro día]”, fue compuesto a raíz de un amor no correspondido en la Escuela de Teatro de Bellas Artes: “En esos días tormentosos, escribí uno de mis primeros sonetos, reflejo del amor y la desdicha que sentía por aquella mujer”; se puede inferir que los cuatro sonetos tienen el mismo origen (véase Orso Arreola 1998: 39). Los sonetos están fechados en 1941. Los sonetos II y IV fueron publicados como “Dos sonetos” en la revista *Tribuna*, p. 13. Los cuatro se publicaron en *Antiguas primicias*, pp. 27-29. El soneto I fue reproducido en Orso Arreola, *op. cit.*, p. 39.

⁴ Véanse las tres versiones de este soneto en Arreola 2018: 37-41. Publicado como “Un soneto” en *Pan. Revista de Literatura*, núm. 6, p. 3. Esta versión fue musicalizada por Hermilio Hernández en 1987; la partitura para voz y piano apareció como “Soneto de Juan José Arreola”, en *La Muerte*, núm. 4, pp. 19-25. Se

Desde fines de los 40, los poemas se vuelven de circunstancias, pues fueron escritos a propósito de una persona, de un acontecimiento o de una celebración. La mayoría incluye una dedicatoria, explícita o elusiva, y es una galería de personajes que de alguna manera moldearon el curso de su vida: Alfredo Velasco Cisneros (su gran maestro, oriundo de Zapotlán), José Clemente Orozco, Antonio Alatorre, Daniel Cosío Villegas, Joaquín Díez-Canedo, Jesús Silva Herzog, Octavio Paz, Pedro Ramírez Vázquez y Eulalio Ferrer, entre otros.

No pocos poemas dedicados son de buena factura. Quiero citar el que titula “A Joaquín Díez-Canedo, este libro que salió de sus manos”, un soneto escrito a fines de 1949, mediante el que le devuelve a su editor un ejemplar de *Varia invención*. Arreola se inspira en los versos “Templado, pula en la maestra mano / el generoso pájaro su pluma”, de la segunda octava real de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (Góngora 1984: 133); y a partir del recurso retórico de la *captatio benevolentiae*, hace gala de su lectura de Góngora al reproducir no sólo el estilo cultista, sino al articular una red semántica y fónica que se va espejeando en el discurrir de los cuartetos y tercetos:

Inventado neblí de varias plumas,
 si luciente de sol falto de oro,
Varia invención, Joaquín, de tu decoro
 al nacer recibió las prendas sumas.
 ¡Trocara en oro fino las espumas
 y en estrella polar el meteoro!
 Mezquino alumbramiento aquí deploro,
 no la gala auroral con que lo abrumas.
 Gala del vuelo que por ti se atreve,
 hónrela ajeno y pródigo la exalte
 quien se siente en el aire cual vilano.
 En tanto que mi voz palabras mueve,

difundió con mínimas variantes en su artículo “Un soneto viejo”, columna “De sol a sol”, p. 5.

mira cómo, Joaquín, el gerifalte
 suspende el vuelo en tu maestra mano
 (Arreola 2018: 50-51).⁵

El soneto muestra que, desde este primer libro, Arreola tuvo muy clara su propuesta literaria y supo que su literatura sería un diálogo con las diversas literaturas.⁶ Establece un paralelo entre la cetrería y el proceso de escritura y edición de un libro; de manera más precisa: el ave y el halconero, por un lado, y el libro y el editor, por el otro. El primer verso es una definición de su propuesta literaria: el libro *Varia invención* es un inventado neblí de varias plumas, y hay que leer “plumas” como sinécdoque de escritores, de escrituras y de formas literarias; en este sentido, la invención del libro —su propuesta formal— radica en la “apropiación” de escrituras diversas para facturar nuevas formas literarias. El segundo verso es una fórmula de modestia para atraer la benevolencia de su destinatario. Y los versos tercero y cuarto se refieren a que Díez-Canedo, quien trabajaba en el Departamento Técnico del Fondo de Cultura Económica, promovió la publicación de *Varia invención* (después le publicará *Confabulario* y, años más tarde, siendo director de Joaquín Mortiz, editará las *Obras de Juan José Arreola*). En una clara parodia de la lírica gongorina,⁷ en el soneto compara el libro *Varia invención* con un neblí, con un vilano (milano) y con un gerifalte; en los tres casos se trata de un ave de caza, un ave que,

⁵ Fechado el 16 de diciembre de 1949. Publicado en su artículo “Un refrendo”, columna “De sol a sol” (Arreola 1976: 5); también en Juan José Arreola *et al.*, *Rte: Joaquín Mortiz. Edición homenaje*, p. 19; y en *Antiguas primicias*, p. 46.

⁶ Hay que considerar que la primera edición es muy diferente de la establecida después en Joaquín Mortiz, pues en ésta sólo quedaron cuatro de los 18 textos de la edición original, que integraba: “Hizo el bien mientras vivió”, “Nabónides”, “El converso”, “El faro”, “Un pacto con el diablo”, “Baltasar Gérard (1555-1582)”, “La migala”, “Pablo”, “Carta a un zapatero”, “Interview”, “El silencio de Dios”, “Eva”, “El fraude”, “Monólogo del insumiso”, “El cuervero”, “El asesino”, “El soñado” y “La vida privada”.

⁷ “Se tragó usted a Góngora con todo y plumas”, le dijo en broma Carlos Pelli- cer cuando leyó el soneto. Véase Arreola 1976c, p. 5.

para alimentarse, rapta, se apropia de, atrapa; *mutatis mutandis*, el ave-libro rapta: la escritura se apropia de otras escrituras. ¿Arreola era consciente de que en esa debilidad de escritor (“Mezquino alumbramiento aquí deploro”) radicaba su potencia? ¿Tenía la certeza de que estaba creando el género varia invención? Finalmente, el ave-libro se posa en la mano del halconero-editor: Díez-Canedo. Este soneto-dedicatoria dialoga también con el epígrafe del libro: “admite el Sol en su familia de oro / llama delgada, pobre y temerosa”, de Francisco de Quevedo,⁸ en particular con el verso “si luciente de sol falto de oro” y en general con el recurso de la *captatio benevolentiae*, pues al disponerlo como epígrafe de *Varia invención*, Arreola se disculpaba de su atrevimiento (sugiere que su libro es una “llama delgada, pobre y temerosa”) y pedía ser admitido en la gran literatura (“el Sol” y “su familia de oro”).

De sus poemas de madurez, prefiero los de índole personal, pues revelan su estado de ánimo, su aprehensión desapacible de las cosas y nos muestran en algunos casos su visión abismal. Para mi gusto son los mejores; me refiero a los sonetos “[El día gris sin pájaros ni flores]”, “[Verde junio de verdes surtidores]”, “[Combatido por vientos y mareas]”, “[Pido perdón al árbol y a la planta]” y “[En un circo de dudas verticales]”. Si Arreola hubiera seguido por esa senda, habría hecho poemas de una hondura que provocara la envidia de Carlos Pellicer; menciono al poeta tabasqueño porque fue su referente lírico a la hora de “labrar” algunos sonetos, basta leer “[Verde junio de verdes surtidores]” (Arreola 2018: 49),⁹ donde resuenan los ecos de *Hora de junio*. Incluso en algunos pasajes me parece más hondo y verosímil que cualquier soneto religioso de *Práctica de vuelo*, pues el autor de

⁸ El epígrafe proviene del soneto 301, “¡No sino fuera yo quien, solamente!” (véase Quevedo 1969: 492).

⁹ Fechado en 1949. Publicado en *Arquitrahe*, núm. 2, p. 1; también en su artículo “Con tinta verde”, columna “De sol a sol”, p. 5; y reproducido en *Antiguas primicias*, p. 45. En el citado artículo “Con tinta verde”, refiere: “El 30 de junio de 1949 compré una pluma fuente de pacotilla y la llené con tinta verde. [...] Y la estrené escribiendo el soneto que acabo de transcribir [...] Se trata de un pastiche a base de Carlos Pellicer” (p. 5).

Confabulario estaba poseído por una visión trágica del mundo y un continuo sentimiento de culpa minaba su salud corporal y psicológica; es decir, en él era “natural” hablar desde la desesperación y la catástrofe; el autor de “Esquemas para una oda tropical”, en cambio, gozaba de un temperamento hedónico: sus sentidos estaban abiertos al disfrute celebratorio del mundo y, a pesar de sus posibles faltas, se sentía abrigado por sus creencias.

Arreola escribía desde el espacio de la caída y el desamparo, como muestra en la segunda versión de “[Combatido por vientos y mareas]”, cuyos tercetos cito:

Soy como el pez de los abismos, ciego.
A mí no llega resplandor de un faro.
Perdido voy en busca de mí mismo.

En la noche final del desamparo
sólo me queda voz para este ruego:
¿Dirás por fin mi voz desde el abismo?
(Arreola 2018: 50).¹⁰

Transido por el sentimiento de la orfandad, el *pathos* del yo lírico adquiere mayor intensidad debido a que invierte la referencia del Salmo 130: “Desde el abismo te invoco, Señor” (*De profundis clamaui ad te, Domine*). En el salmo, la voz suplica desde lo profundo, pide la salvación y prevalece la confianza en Dios; en el soneto se abre la incertidumbre debido a la interrogación, la expectación se vuelve desesperación porque duda y no sabe si, extraviado en esa noche oscura del alma, en su voz resonará la voz de Dios. Si Dios habla en la voz del poeta, tal vez haya salvación para él y asistiremos al advenimiento de la poesía. La condición de pérdida (en el doble sentido de ser pecador y de estar extraviado) se convierte en recuperación salvífica y la búsqueda de sí mismo desemboca en revelación de sí.

¹⁰ Publicado en su artículo “De profundis”, columna “De sol a sol”, p. 5; y reproducido en Arreola 1976: 45.

Arreola escribe la segunda versión de “[Combatido por vientos y mareas]” en 1975, cuando podía tender una mirada horizontal hacia lo que había sido su vida; su periodo fecundo había sucedido entre 1947 y 1971, por lo que cifra su experiencia vital y creadora en el verso “Perdido voy en busca de mí mismo”. Sin embargo, la primera versión, escrita en 1949, revela a un hombre en crisis, pues el verso con el que remata el soneto dice a la letra: “perdido voy huyendo de mí mismo” (Arreola 2018: 49-50).¹¹ Justo el año en que empieza su carrera fulgurante de escritor, él huye de sí mismo y experimenta como extravío su condición de ser. En su cronología, Alberto Cue escribe que en enero de 1949, “Arreola regresa a Zapotlán con su esposa y sus dos hijas [...] en junio o julio vuelve solo a la Ciudad de México [...] mientras sigue un tratamiento psiquiátrico que dura varios meses, tras una crisis de salud iniciada el año anterior, que lo mantendrá aislado casi un año” (Cue 2018: 88). Esto quizá explique la doble negatividad de “perdido voy huyendo de mí mismo”. La variante es mínima pero contundente: a los 31 años huye de sí; a los 57, se busca a sí mismo; en ambos casos siente como pérdida su condición de ser.

Debido a su temperamento agónico y a que le inculcaron la religión desde una vía negativa (la de la falta y del castigo), la conciencia de la culpa lo impele a una confesión continua; por eso ponía en práctica un *mea culpa* público —ya sea en la cátedra universitaria, en la cabina de radio, en el estudio de televisión o ante el micrófono del periodista—, y por eso decía que toda su literatura era confesional, pues consideraba que, más allá de la poética, su obra era también la biografía de su conciencia. Esta dinámica emocional desembocaba en un continuo sentimiento de piedad. Y dejó un testimonio de su compasión en el soneto “[Pido perdón al árbol y a la planta]”, en cuyo segundo cuarteto el hablante poético, habitado por una piedad franciscana, confiesa sus faltas:

¹¹ En *Antiguas primicias* (Arreola 1996: 48).

Pisé la hormiga y torturé la santa
 humildad de la hierba en el sendero.
 En la jaula detuve prisionero
 bajel de plumas que a la aurora canta
 (Arreola 2018: 52).¹²

El endecasílabo “bajel de plumas que a la aurora canta” parece traído de los Siglos de Oro, forjado por alguna de las mejores plumas. Cuando veo que Arreola estaba dotado para articular versos donde se conjuga la delicadeza, la perfección y la belleza, siento que hay una falta en su vida por no haber cultivado de manera sistemática esa faceta de hacedor de versos. Ahora bien, aunque el tema es común a cualquier católico y de ninguna manera podemos dudar de su sinceridad, tengo la impresión de que este poema fue inspirado por los sonetos de Pellicer dedicados al pietismo de san Francisco de Asís. Nunca será suficiente repetir que Arreola es deudor de la poesía de Pellicer; él mismo comentaba que Pellicer y López Velarde habían sido los poetas que más había leído. Recordemos que cuando él y Pellicer se conocen —hacia mediados de 1950, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en ese tiempo instalada en el edificio de Mascarones—, se hacen amigos de manera inmediata, y Pellicer le pide pasar a máquina los manuscritos de lo que será *Práctica de vuelo*, publicado en 1956. El católico Arreola ya se había identificado desde hacía años con el poeta católico, pero ese poemario aún inédito será una mina para su imaginación y lo marcará para siempre; será además uno de los pre-textos de su creación literaria: basta revisar las huellas constantes de la poesía de Pellicer en la obra de Arreola.¹³

Otro soneto que me gusta se titula “[El día gris sin pájaros ni flores]”, el cual remata con dos versos que son un motivo central de su poética: “(Mi corazón reposa en el abismo / de un lluvioso y nublado

¹² Publicado en *Arquitrahe. Revista de Literatura y Actualidades*, núm. 4, Zapotlán El Grande, Jalisco, 25 de diciembre de 1951, p.1.

¹³ En dos artículos he rastreado algunas de las huellas de Pellicer en la obra arreolina (2010; 19-96 y 2018: 51-66).

pensamiento)” (Arreola 2018: 46).¹⁴ Para Arreola, emoción y logos, razón y sentimiento, están íntimamente trabados: cifrar y transmitir una emoción es más eficaz si sucede por medio de una arquitectura verbal de alta tensión. Los versos, además, nos muestran la condición tormentosa de su existencia: uno de los ejes donde se vertebra la mayor parte de sus textos y donde prevalece una mirada estragada por el desengaño, es decir, una mirada cuyo sentido trágico roza con la sátira.

DEL VERSO AL POEMA EN PROSA

Octavio Paz y Arreola inauguraron el poema en prosa moderno en la tradición de la literatura mexicana. El autor de *Bestiario* influyó incluso de manera decisiva en la renovación de este subgénero, como lo muestra la *Antología del poema en prosa en México* (Helguera 1993). Pero quiero referirme ahora a dos poemas que Arreola escribió en verso libre y luego sometió a una transmutación escritural cuyo resultado produjo poemas en prosa de notable calidad. En 1951 escribe “Oda terrenal a Zapotlán El Grande con un canto para José Clemente”, el cual envía a los Juegos Florales de Zapotlán El Grande, donde obtiene el primer lugar. Se trata de un poema cívico y nacionalista, en el buen sentido del término, cuyo modelo viene de “La suave patria” de Ramón López Velarde. Celebra los dones de esa tierra del sur de Jalisco, el buen temperamento de sus habitantes y, en los pasajes donde habla de José Clemente Orozco, realiza una tímida écfrasis:

Hidalgo prende fuego a la esclavitud
 con la antorcha de su palabra encendida,
 y toca a rebato las campanas del alba.
 Juárez, rostro de tierra oscura,

¹⁴ Fechado el 11 de junio de 1949. Publicado en *Antiguas primicias* (Arreola 1996: 44).

clarea sobre la momia del archiduque nefasto.
 Y la caridad en llamas
 eleva su cuerpo retorcido
 en un cielo de hogueras.
 Pero también el cortejo siniestro
 de los asesinos, de los traidores y de los bandidos.
 En los muros patrióticos
 y en los negros dibujos, pintó la faz horrenda
 de los verdugos y su carnaval sangriento
 (Arreola 2018: 92).¹⁵

La gama cromática de los versos intenta una *imitatio* al referir los trazos violentos y sombríos de la pintura mural de Orozco. No es difícil dar seguimiento a los murales del Palacio de Gobierno de Jalisco, del Hospicio Cabañas, del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, del Palacio de Bellas Artes y del Colegio de San Ildefonso. Sin embargo, el pasaje que quiero destacar para mostrar la habilidad de Arreola a la hora de reescribir un texto e injertarlo en otro es el siguiente (omito algunos versos y estrofas):

Si camino paso a paso
 hasta el recuerdo más hondo,
 caigo en la húmeda barranca
 bordada de helechos y de musgo entrañable.
 [...]

Allí hay una flor blanca.
 La perfumada estrella
 que prendió con su alfiler de aroma
 el primer recuerdo de mi vida terrestre:

¹⁵ La oda está fechada el 21 de septiembre de 1951 (Arreola cumplía 33 años). Se publicó en *Arquitrahe. Revista de Literatura y Actualidades*, núm. 4, Zapotlán El Grande, Jalisco, 25 de diciembre de 1951, pp. 12-16. Carlos Pellicer fue uno de los jurados del premio. Cabe recordar que José Clemente Orozco, oriundo de Zapotlán, había muerto dos años antes, el 7 de septiembre de 1949.

una tarde de infancia
 en que salí por vez primera a conocer el campo.
 Campo de Zapotlán, mojado por la lluvia de junio;
 llanura lineal de surcos innumerables.
 Tierra de pan humilde y de trabajo sencillo;
 tierra de hombres que giran
 en la ronda anual de las estaciones,
 que repasan su vida como un libro de horas
 y que orientan sus designios
 según las faces cambiantes de la luna.
 [...]
 Zapotlán, tierra extendida y redonda,
 limitada por el suave declive de los montes,
 que sube por laderas y barrancos
 a perderse donde empieza el apogeo de los pinos.
 [...]
 Tierra donde hay una laguna soñada
 que se disipa en la aurora.
 Una laguna infantil,
 como un recuerdo que aparece y se pierde
 llevándose sus juncos y sus verdes riberas
 (Arreola 2018: 86, 89-90).

Doce años más tarde, reescribe estos versos para un pasaje de *La feria*, donde nos da uno de los poemas en prosa más bellos de la literatura mexicana.¹⁶ No resisto la tentación de citar lo:

Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre: una tarde de infancia en que salí por vez primera a conocer el campo. Campo de

¹⁶ Coincido en este juicio con David Huerta, quien afirma que es “uno de los poemas en prosa más bellos que he leído” (Huerta 1998: 59).

Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y de trabajo sencillo, tierra de hombres que giran en la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las fases cambiantes de la luna. Zapotlán, tierra extendida y redonda, limitada por el suave declive de los montes, que sube por laderas y barrancos a perderse donde empieza el apogeo de los pinos. Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas... (Arreola 1963: 62).¹⁷

Este poema se lee en voz alta como si uno disfrutara un fruto: la boca se nos llena de una visión que abarca todos los sentidos. Haberlo injertado en la estructura de la novela fue un acto de fidelidad a su concepción intergenérica de la literatura.

El otro poema que reescribe se titula “A un nombre de persona”, fechado en 1969 (Arreola 2018: 93-95).¹⁸ Aquí el yo lírico se refiere a una mujer con quien tiene una relación amorosa. Retoma el mito bíblico del paraíso y, como siempre en sus operaciones intertextuales, subvierte el texto y lo adapta a sus necesidades de expresión: el resultado es un poema de amor sembrado de referencias bíblicas. Seis años después lo reescribe y crea un notable poema en prosa titulado “Eva futura” (Arreola 2018: 95-96).¹⁹ Ambos poemas son extensos y resulta imposible citarlos; el lector curioso constatará la gran capacidad de Arreola para transmutar un texto, una habilidad que convirtió en don literario, pues al poeta se le concede la poesía en verso y en prosa.

¹⁷ En agosto de 1975 vuelve a reescribir este poema y agrega algunos versos de la versión original, véase su artículo “Página rescatada”, columna “De sol a sol”, p. 5.

¹⁸ Publicado en el diario *El Noticiero*, p. 3.

¹⁹ Publicado en su columna “De sol a sol”, 28 de noviembre de 1975, p. 5. Reproducido sin título y como primer texto en *Inventario*, p. 9.

EL SILENCIO LITERARIO Y LA LIRA DE NERVAL

Abandonar la escritura es una de las paradojas más extrañas de un escritor. En la tradición mexicana hay varios casos de escritores que, en la plenitud de su capacidad creativa, dejan de escribir. Esta paradoja desemboca en un “misterio” que ni la crítica literaria ni el psicoanálisis logran desentrañar del todo. En *La escuela mexicana del silencio*, Sigmund Méndez ha hecho un seguimiento de los poetas que huyen de la escritura y trata de explicar, desde la obra misma de cada autor, las razones de ese abandono, pues en la médula de cada obra “aparece el silencio no sólo como asunto o rasgo accidental, sino como determinante estructural de su escritura y que a la postre supuso su cancelación” (Méndez 2012: 10). No es éste el espacio para abordar ese “misterio”,²⁰ pero debemos plantearlo porque Arreola mantuvo un silencio *literario* de treinta años.

A diferencia de los escritores que inventan justificaciones inverosímiles a la hora de explicar su renuncia a la literatura, Arreola siempre tuvo conciencia de sus posibilidades creadoras y afirmó que había dejado de escribir porque había tocado los límites de lo imposible y alcanzar esas fronteras significaba ingresar al silencio. Esto lo dijo de diversas maneras en múltiples entrevistas, pero también lo expresó desde la poesía.

En el soneto dedicado “A Octavio Paz” hay dos versos reveladores: “Tenebroso. Ya la lira de Orfeo / se me cae de las manos desdichada” (Arreola 2018: 57).²¹ Aunque remite al soneto “El desdichado” de Gerard de Nerval y aunque sugiere una disculpa a su destinatario por haber cometido una docena de errores al traducir el poema referido, podemos suponer —de acuerdo con ciertos hábitos psicológicos

²⁰ Respecto del silencio de Arreola, el lector curioso podrá consultar el libro citado de Sigmund Méndez y mis libros *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible* (2003); y *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto* (2010).

²¹ Se publicó en *Antiguas primicias* (p. 74) sin título, con la dedicatoria “A Octavio”; al pie del soneto se consigna una fecha que, como mostraré, es errática: “(A partir de 1972)”.

de Arreola— que hace una transferencia y se concibe como El Desdichado: él es el tenebroso y no obstante que “De Aqueronte dos veces ya vencí la corriente, / modulando a intervalos en la lira de Orfeo / de la santa el suspiro con los gritos del hada” (1976a: 18), descubre al final que “Ya la lira de Orfeo / se me cae de las manos desdichada”: el poeta pierde la capacidad del canto porque ha tocado el límite donde el poema se confunde con el silencio. Más allá de la capacidad creadora que le fue dada, en Arreola hay, como afirma Sigmund Méndez, la concepción de “una poesía *al límite* de su ser” (Méndez 2012: 185).

A partir de un juego cultista, Arreola confiesa la imposibilidad de seguir siendo escritor y lo hace desde el poema; más aún: es la confesión de un poeta a otro poeta.

ARREOLA Y NERVAL EN PAZ: UNA POLÉMICA

Arreola escribe “A Octavio Paz” a raíz de una polémica suscitada por su traducción del célebre soneto de Nerval; para comprender las circunstancias, vale la pena comentar el contexto. El 15 de mayo de 1975, Arreola publica un texto titulado “Dichoso desdichado” dentro de su columna “De sol a sol”,²² donde reproduce su segunda traducción de “El desdichado”. Transcribo el texto de Arreola:

Algún día escribiré un ensayo acerca de las dichas y desdichas que ha corrido entre nosotros y en lengua castellana el célebre soneto, romántico y francés, publicado por Gerardo de Nerval en 1854. Como para desafiarnos a todos los traductores de España y de la América española, no lo titulé “Le malhereux”, sino que le puso, no sabemos por qué y de buenas a primeras, “El desdichado”. Así, en román paladino. Hace más de

²² Arreola firma la columna “De sol a sol” en el diario *El Sol de México* desde el sábado 8 de febrero de 1975 hasta el viernes 10 de diciembre de 1976. Excepto los domingos, la columna debía aparecer todos los días; sin embargo, hubo muchas ocasiones en que no se publicó. El total de columnas suma 448.

veinte años, yo lo traduje y busqué la ayuda de Guillermo Rousset primero. Y luego la más autorizada de Antonio Alatorre. Y lo recité ante un grupo de amigos que nombraré en otra ocasión. El día de hoy acabo de revisar y corregir la traducción. Creo que todavía puedo perfeccionarla, pero ya estoy por de pronto satisfecho de ella y aquí está: [Reproduce su traducción y finaliza]: Creo sinceramente que mi traducción es la mejor de todas. No porque yo la haya hecho. Sino sencillamente porque soy ahora el último en hacerla. Y que vengan otros (Arreola 1975b: 5).

De manera casi simultánea, en la edición de la revista *Plural* de junio, José de la Colina publica una traducción del mismo soneto e invita a varios escritores a traducirlo (Colina 1975: 80). En el mismo número y en la misma página, Octavio Paz —quien quizá se sintió ninguneado, pues había publicado ya dos traducciones de este soneto, recogidas un año antes en *Versiones y diversiones* (Paz 1974: 18-19)— escribe una nota de última hora titulada “Desdichas y desdichos del desdichado”, donde cuestiona la traducción de Arreola; cita el pasaje donde éste presume que su “traducción es la mejor de todas” y afirma: “Vamos a someter esta imprudente afirmación a una pequeña prueba” y luego de varias observaciones justas, pero no exentas de dureza e ironía, concluye que “Arreola debería revisar una vez más su traducción. La tercera será, quizá, la vencida” (Paz 1975a: 80-81).

Arreola dijo que no había leído las observaciones tajantes del autor de *Libertad bajo palabra*, pero si no las leyó, alguien le hizo el comentario puntual; de otra manera no se explica su respuesta airada y sarcástica. El 9 de junio, Arreola publica en su columna un texto titulado “A Ocatvio en Paz”, así, con la transposición de letras en el nombre de Octavio. Empezó a escribir el texto en máquina de escribir y desde el título descubrió que había tecleado mal el nombre del poeta; sin embargo decidió dejar la errata y luego dio indicaciones de que así se publicara en *El Sol de México*.²³ Ello explica que empiece de este modo su respuesta (vale la pena transcribir la columna completa):

²³ “Le dije al corrector que lo dejara así y esto fue ya una agresión absurda de mi parte, a un admirado amigo que me estaba exasperando y a quien yo estaba

Como dice Alí Chumacero, ganó Freud y escribí mal el nombre de pila del poeta, trastrocándole sus letras. (*Lapsus machinae*, porque lo escribí maquinalmente, ¿o lapso de la conciencia intranquila?)

Lo cierto es que Octavio puede descansar en paz ya para siempre, sepultado bajo las páginas de sus libros. Y su epitafio es el más obvio y legítimo de todos: *Requiescat in pace*.

Parece mentira, pero es la pura verdad. Cada vez que me pongo soberbio, desciendo hasta el abismo infernal. Como un angelito cualquiera, que trata de hincharse o de henchirse de grandeza y de altura. O simplemente de tamaño como el sapo y la rana ante el buey, inflándose o insufándose de vanidad y de orgullo.

Con esto quiero simplemente decir que mi traducción de un soneto (la que publiqué en esta misma página de *El Sol* hace dos lunas), adolece de tres o cuatro dolencias retóricas. Esas que afortunadamente Octavio me ayuda a resolver, aunque no muy pacíficamente, tal y como debería corresponder a su apellido. Ese que sobrelleva a duras penas. (Franca-mente, a mí me gustaría que Octavio viviera en paz con todos nosotros. Suprimiendo la guerra mediante el recuerdo de aquella paz octaviana que en un momento dado de la historia pudo y quiso concedernos el Imperio Romano.)

Pero he aquí que Octavio Paz, en contra de todas las libertades poéticas que le concedió André Breton, levanta sus legiones retóricas y académicas frente a mí.

Simplemente porque traduje antes y mejor que él un soneto. Ese que se llama “El desdichado”. Ese que escribió Gerardo de Nerval. Ese soneto que quisiéramos traducir cada vez más bien y mejor cada uno de nosotros: todos estos que creemos finalmente en la poesía: esa voz que oímos sin entenderla. Aunque lo dice todo.

Gracias, Octavio, porque finalmente vamos a estar en paz. Muy lejos pero muy cerca. Porque vamos a acercarnos finalmente a la poesía, traduciendo al mismo tiempo un soneto de Nerval. Ese que a todos nosotros designa. Porque se llama “El desdichado”. *¿Bien d’accord?* (Arreola 1975c: 5, 19).

exasperando” (Arreola 2002: 102).

Años después, el 14 de noviembre de 1984, dirá que “llegó a tal grado mi furor que ahora el asunto me da una pena inmensa” (Arreola 2002b: 102). Luego de su arranque de soberbia —y de acuerdo con su estructura psíquica de católico—, vino el remordimiento, el acto de contrición y la penitencia: se dio a la tarea de traducir, por tercera vez, el soneto. Y lo publica el 13 de junio en el artículo “Felix culpa”. Transcribo completa también la entrega:

¿Cómo pude ser tan desdichado? ¿Por qué cometí tantos errores de lectura, de metro y acento en las apenas catorce líneas de un soneto? Por atenerme orgullosamente a la memoria, traduje a Gerardo de Nerval con entusiasmo de novicio, y he recibido con justicia los palmetazos del Dómine. Pero he aquí la confesión de mi culpa, que ha resultado finalmente feliz, según creo. He aquí, corregida humildemente, mi última versión de “El desdichado”:

Yo soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado
 príncipe de Aquitania en su torre baldía.
 Mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado
 el negro sol ostenta de la melancolía.
 En la fúnebre noche, tú que me has consolado
 vuélveme el Posilipo y la mar que fue mía,
 la flor más placentera al pecho desolado,
 la viña en que el pámpano a la rosa se alía.
 ¿Lusián o Birón? ¿Amor o Febo me creo?
 El beso de la reina empurpura mi frente,
 nadar a la sirena vi en la gruta soñada.
 De Aqueronte dos veces ya vencí la corriente,
 modulando a intervalos en la lira de Orfeo
 de la santa el suspiro con los gritos del hada.

¿Estará de acuerdo ahora Octavio Paz en que la traducción ha mejorado mucho? Si no, que me lo vuelva a decir y volveré a retocarla. Y la publicaré con mayor amplitud junto a las suyas, y junto a todas las demás que pueda reunir. Y aclararé entonces por qué no he atendido otros

reproches. (Conste que sigo, hasta este momento, sin leer su artículo en *Plural*, que sólo conozco de oídas) [Arreola 1975d: 5].²⁴

Eduardo Lizalde comenta que el autor de *Confabulario* se molestó mucho por el cuestionamiento de Paz, y agrega: “el disgusto tuvo arreglo, los dos grandes escritores se reconciliaron en una cena a la que asistí” (Lizalde 2002: 98). Es posible que en esta reunión Paz le pidiera a Arreola su nueva traducción para publicarla también en *Plural*. A reserva de que se hallen documentos que sugieran otra historia, conjeturo que Arreola escribió “A Octavio Paz” como una muestra de amistad y para enviarle la tercera traducción de “El desdichado”:

Éstas que ves, palabras deslumbradas
de mirarse en tu espejo, amigo mío,
al son del corazón te las envió
y espero que las halles bien halladas.
Voy a ganar si juego tus espadas
palabras en su límpido albedrío...
¿Lo que voy a decir es tuyo o mío,
o es de Nerval un cuento de hadas?
Tenebroso. Ya la lira de Orfeo
se me cae de las manos, desdichada.
No creo en el infierno en que creo.
¿Cruzaré el Aqueronte, Octavio, arcano?
Yo sé que sí. Mi mano ya está dada
y voy al misterio tomado de tu mano
(Arreola 2018: 57).

Las referencias a la traducción del soneto de Nerval son inequívocas. Y quizás la sinceridad del primer cuarteto (incluido el guiño al título de López Velarde) y del último verso hace que Paz escriba su nota de reconocimiento y desagravio; así, en la revista *Plural* del

²⁴ Se reproduce en *Inventario*, sin el párrafo final, p. 18.

mes siguiente escribe una columna titulada “«El desdichado»: culpas y disculpas, dichas y desdichas”, donde aclara:

La reacción de Juan José Arreola ante mis críticas a su traducción de “El desdichado” ha sido noble e inteligente. Tras un primer movimiento de natural malhumor, releyó su trabajo, aceptó algunos de mis reparos y rechazó otros. El resultado fue una nueva versión del soneto de Nerval —una de las mejores que se han hecho—. Como un pequeño homenaje de amistoso reconocimiento y desagravio a Juan José Arreola, la reproducimos a continuación (Paz 1975b: 84).

Luego de transcribir la tercera versión del soneto y, quizá para desclavarse las puyas de Arreola, concluye su nota: “quiero repetir que mi actitud ante Juan José Arreola es mucho más simple de lo que algunos creen: aunque el personaje público me irrita a veces, siempre he admirado al escritor”.

La polémica tiene desenlace en la publicación del libro *El desdichado*, donde José de la Colina reúne las traducciones del soneto realizadas por varios escritores mexicanos (Nerval *c.* 1976).²⁵

Al año siguiente, en septiembre de 1976, Arreola publica una cuarta traducción de “El desdichado” en el artículo “Otra vuelta de tuerca”, en la que se hallan variantes apreciables en cinco versos (véase Arreola 1976b: 5). Me parece curioso que en *Inventario*, el libro que reunirá 150 columnas de las 448, no haya incluido esta versión sino la de junio de 1975, que Paz calificaba como “una de las mejores que se han hecho”.

Una de las objeciones de Paz a la traducción de Arreola fue que no se podía traducir “le Prince d’Aquitaine a la Tour abolie” como “príncipe de Aquitania en su torre baldía”, pues “no son las torres sino los terrenos y solares en que se levantan los que suelen convertirse

²⁵ Los traductores incluidos son Arreola, Salvador Elizondo, Elsa Cross, Ulalume González de León, José Emilio Pacheco, Octavio Paz (incluye las dos versiones), Tomás Segovia, Francisco Serrano, Salvi Pascual, Xavier Villaurrutia, Gabriel Zaid y De la Colina.

en baldíos” (Paz 1975a: 81); sin embargo, quizá en un gesto de inconfesado reconocimiento al autor de *Confabulario*, Paz adopta en la edición de sus obras completas la rima de “baldía” para la segunda versión del soneto de Nerval (Paz 2004: 972).

LOS POEMAS FUERA DE LAS OBRAS

El proyecto de las *Obras de Juan José Arreola*, publicadas entre 1971 y 1972 por la editorial Joaquín Mortiz, constaba de nueve títulos; sin embargo, sólo se publicaron los primeros cinco: *Varia invención*, *Confabulario*, *La feria*, *Palindroma* y *Bestiario*, obras con un índice estable, no obstante que Arreola hizo combinatorias editoriales en confabularios posteriores (comentó en varias ocasiones que le gustaría reunir sus obras completas bajo el título de *Confabulario*). En la contraportadilla y en la solapa de los libros publicados se enlistaba también “Arte de letras menores”, “Memoria y olvido”, “Hombre, mujer y mundo” y “Poemas y dibujos”, títulos que nunca se editaron o que se publicaron de manera azarosa y no como Arreola hubiese querido.

Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947), una extensa entrevista más o menos novelada, con injertos de otras entrevistas, fue publicada por Fernando del Paso en 1994 y luego, con añadidos y correcciones, en 1996. A este título habría que agregar *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola* y *Juan José Arreola: vida y obra*, dos biografías escritas por su hijo Orso, y *Juan José Arreola. Iconografía*, elaborada por Alberto Cue. Esta tetralogía biográfica es una referencia obligada para quien desee ingresar al mundo literario y vital de Juan José; sin embargo, los cuatro títulos son proyectos diferentes respecto de la idea original de Arreola, quien quería escribir su vida “hasta la última sinceridad de morir” (Díez de Urdanivia 1971: 8).

Los poemas fueron publicados con el título *Antiguas primicias*. Fue un proyecto de noble intención; sin embargo, para mala fortuna de Arreola, hacedor de modestas pero exquisitas e impecables ediciones,

este libro es precario en varios sentidos: la tipografía, el diseño, los papeles, la encuadernación y, algo más inadmisiblemente, no hubo un debido cuidado de la edición: hay erratas, inexactitudes y pifias editoriales. Tampoco reúne sus poemas completos, ni el editor nos da noticia de cómo se reunió ese material, ni cuáles fueron los criterios de edición. No tengo duda de que Arreola entregó versiones corregidas a la editorial —conjeturo incluso que algunas de ellas distantes de las redacciones originales—, pero ya no pudo revisar las pruebas de imprenta; de lo contrario, habría subsanado las distracciones del editor.

Arreola decidió no continuar con la publicación del proyecto de Joaquín Mortiz porque consideraba que las cinco obras publicadas eran su verdadera aportación a la literatura: títulos maduros, habitados por la gracia y la poesía. Nunca quiso publicar los textos que quedaron fuera de este núcleo —cuentos, prosa crítica, poemas en verso, crónicas, entrevistas— y pareció decidir que la posteridad resolviera el proyecto de sus obras completas.²⁶ Después de su muerte, la obra más importante de Arreola que se publica es *Prosa dispersa*, donde Orso Arreola antologa la mayor parte de los textos no recopilados: ensayos, reseñas, crónicas, artículos, cuentos y algún fragmento de novela. Esperemos que algún día se publique un volumen que reúna su producción crítica completa, que incluya sus columnas en *El Sol de México* entre 1975 y 1976, parte de ellas publicadas en *Inventario*,²⁷ *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*, los textos de *Prosa dispersa*, por supuesto, y ensayos y artículos que aún están dispersos en publicaciones periódicas.

Respecto de la edición de *Perdido voy en busca de mí mismo*, tanto los herederos como los editores tratamos de acercarnos a la idea original

²⁶ En el libro colectivo *Varia Arreola*, que publicará próximamente la Universidad Autónoma Metropolitana, se incluye mi ensayo “Obras completas de Arreola”, donde hago consideraciones sobre la posible estructura de su producción literaria, crítica, epistolar y pictórica.

²⁷ Óscar Mata afirma que *Inventario* sólo “contiene ciento cincuenta textos que representan, en números redondos, la tercera parte de sus colaboraciones” (Mata 2002: 162).

de “Poemas y dibujos”, pese a que sólo pudimos recuperar once acuarelas y un dibujo.²⁸

EL ORDENAMIENTO DE LOS POEMAS

Las primeras expresiones literarias de Arreola fueron en verso. El primer poema —compuesto por siete cuartetos de arte mayor donde prevalecen los alejandrinos— está fechado en 1935; se titula “El alma de tus versos” y nos muestra que Arreola tuvo desde el principio conciencia de la poesía y preocupación por la forma estricta: se trata de un poema metapoético, pues el tema del poema son los versos de Angelina Barragán, la “interlocutora” del yo lírico (Arreola 2018: 101-102).²⁹ El último, un soneto endecasílabo dedicado a Eulalio Ferrer, está fechado en septiembre de 1986 (pp. 61-62).³⁰ En este arco de 51 años escribió 70 poemas en verso: 35 sonetos, 28 décimas, tres en verso libre y cuatro de métrica irregular (sin contar varias versiones de sonetos y décimas y una versión en prosa de un poema en verso libre). Sin duda se hallarán nuevos poemas, sean manuscritos o publicados; esperemos que la edición de las obras completas subsane las posibles faltas de la edición de *Perdido voy en busca de mí mismo*.

Orso Arreola y yo coincidimos en agrupar el material poético en cuatro apartados: sonetos, décimas, poemas en verso libre y primeros poemas. Después, adoptamos el orden cronológico en cada capítulo, el cual sólo se rompe cuando hay variantes de algún poema (entre una versión y otra pueden mediar más de 25 años); en este caso, coloqué de manera inmediata las versiones para que el lector se asome al taller

²⁸ Su labor pictórica es un tema pendiente de los estudios arreolinos, pues la mayor parte de dicha obra está dispersa (y quizá extraviada para siempre). Véase el subapartado “IV (Acuarelas)” en Arreola 2018: 15-19.

²⁹ Publicado en *Antiguas primicias*, pp. 13-14.

³⁰ Hay dos versiones del soneto. La primera aparece en Vicente Preciado Zacarías, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, pp. 294-295. La segunda, fechada en Zapotlán el Grande, 22 y 23 de septiembre de 1986, fue publicada en *Antiguas primicias*, p. 56.

de Arreola y vea cómo perfeccionaba un verso o cómo cambiaba el sentido del poema disponiendo la puntuación de manera diferente. Sólo cuando las variantes afectaban el sentido general del poema, decidí agregarlo como una versión; en los demás casos —cuando las variantes eran mínimas—, adopté la última versión publicada en vida de Arreola. Como *Antiguas primicias* reúne buena parte de su lírica, me basé, con las precauciones debidas, en esa edición para establecer la versión óptima de algunos poemas, pues no hay duda de que Arreola dio al editor versiones revisadas. Me hubiera gustado cotejar algunos poemas con los originales, pero los herederos de la obra me informaron que contaban con muy pocos originales —Orso reunió la mayor parte de los poemas de fuentes impresas—; comento esto porque, como el lector curioso comprobará, algunos versos no dan la medida del octosílabo, el endecasílabo o el alejandrino; y esto me resulta extraño, pues la falta de rigor métrico no coincide con el afán perfeccionista de Arreola.

Algunos poemas se publicaron con la dedicatoria como título, pero muchos otros aparecieron como “Sonetos” o “Décimas”; para evitar esa reiteración, decidí titularlos de acuerdo con la dedicatoria o tomando el primer verso como título del poema o del grupo de poemas; en este caso, dispuse los títulos entre corchetes para diferenciarlos de los que Arreola publicó con título (como también he hecho en este trabajo). Una vez establecido el orden, redacté una nota para cada poema, donde registré la fecha de escritura, las fuentes donde fue publicado y breves noticias que permitieran una mejor comprensión del texto. Para no saturar la página literaria, decidí agrupar las notas en un apartado al final del libro.

EL PRIMER LIBRO DE ARREOLA Y UNA CALAVERA

Casi al concluir el original de *Perdido voy en busca de mí mismo*, Nelly Palafox, editora del Fondo de Cultura Económica, me pidió citarnos en la casa de Alonso Arreola para conocer y escanear una acuarela de Juan José. En el curso de la plática, al abordar el tema de los versos

arreolinos, Alonso nos mostró con entusiasmo el primer libro de su abuelo: un delgado volumen encuadernado a mano, con tapas flexibles de cartulina gris, titulado *Cinco sonetos, diez décimas, una canción*, fechado en 1941. Los poemas están escritos a máquina, uno por hoja; los sonetos y las décimas tienen numeración independiente. Entre las páginas 3 y 4 de los sonetos, hay una hoja injertada con un poema titulado “27 de agosto”, compuesto por cuatro cuartetos de métrica irregular cuyos versos son, en su mayoría, endecasílabos. En una rápida revisión, vi que algún soneto ya estaba publicado, así como varias de las décimas, pero también descubrí que había varios poemas inéditos. Alonso me comentó que ese breve, modesto y único libro se lo había dado su tía Claudia Arreola en resguardo por una temporada. Los “Cinco sonetos” son los siguientes:

“A Ramón López Velarde”
 [“Abro los ojos al mirar consciente”]
 [“Qué más darte mejor que esta voz mía”]
 [“Los ojos a la luz tuve cerrados”]
 [“Ardiente desear que no se enfría”]

Una vez revisados, descubrí que son una primera intención del conjunto “[Pasajera fugaz de un claro día]” (Arreola 2018: 35-37), pues participan del mismo ambiente emocional, pero sólo “[Qué más darte mejor que esta voz mía]” se integró a este último grupo; los cuatro sonetos restantes son inéditos. Enlisto ahora las “Diez décimas”:

[“Felicidad clara siento”]
 [“Bautismo de agua profunda”]
 [“Voz que palabra vacía”]
 [“De limpios ojos nacida”]
 [“Contigo mi vida empieza”]
 [“Vestida de nueva aurora”]
 [“Dulce gozo sin sentido”]
 [“Amar reduce y limita”]

["Ya estés presente o lejana"]
 ["Gracias por esta ventura"]

Estos poemas son también una primera intención del conjunto "[Venero de sentimiento]" (2018: 70-75). Siete pasaron prácticamente idénticas. La décima "[De limpios ojos nacida]" pasó corregida como "[Mis ojos limpios de llanto]"; "[Felicidad clara siento]" y "[Dulce gozo sin sentido]" son inéditas. Por su parte, "27 de agosto" y "Canción" son poemas inéditos (pp. 104-105).

En los fragmentos del diario de Arreola publicados en *El último juglar*, el apunte del 24 de julio de 1941 refiere a este libro primigenio con una precisión que no se presta a equívocos:

Reuní cinco sonetos y diez décimas que escribí en México durante mi estancia de febrero, y formé un pequeño librito que el día de hoy puse en manos de don Alfredo [Velasco]. Como final de la breve antología, agregué una canción que escribí en diciembre del año pasado. De los sonetos, uno data de los últimos días y está escrito a raíz de algunos de los recuerdos esbozados en las páginas de este diario. Su técnica es diferente a los que había escrito antes, en los cuales perduraban todavía deplorables huellas.

Tengo cierta desconfianza acerca del posible juicio de mi amigo don Alfredo, quien siempre es benévolo conmigo. En lo personal me encuentro satisfecho del valor literario de las composiciones reunidas en este pequeño librito que he escrito y empastado personalmente (Arreola *apud* Orso Arreola 1998: 140).

Cuando un crítico de la obra arreolina lee un pasaje como el anterior, tiene la inmediata curiosidad de indagar el paradero de ese primer intento de libro. Aquí el azar coincidió con el deseo: he tenido en las manos, he hojeado, leído y transcrito los poemas del libro que encarnó las primeras ilusiones de ese joven escritor que andaba en busca de sí mismo. El pasaje del diario nos muestra las dudas que acosan a todo escritor que empieza una aventura cuyo desenlace es siempre incierto y que, por ello, busca el juicio de una autoridad en

la materia, en este caso Alfredo Velasco, su maestro y amigo, en cuya gran biblioteca Arreola tuvo acceso a las obras de muchos escritores. En el siguiente apunte, del 28 de julio, refiere que la crítica de Velasco fue amable y considera la posibilidad de enviarle sus textos a Xavier Villaurrutia con “la esperanza de que me haga una crítica orientadora” (*ibid.*: 140-141). Ignoro si el envío fue realizado y si Villaurrutia —su exmaestro en la Escuela de Teatro de Bellas Artes— le dio una respuesta. En todo caso, *Cinco sonetos, diez décimas, una canción* está a buen resguardo y nos permite asomarnos al primer intento formal de un escritor que, además, pasaba por una época signada por los tormentos de un amor desapacible.

Arreola dice que escribió esos poemas en su estancia de febrero en la Ciudad de México. En ese viaje suceden dos cosas definitivas en su vida: decide no ver de nuevo a la mujer cuyo desamor lo ha martirizado durante los últimos dos años (meses atrás, el 8 de agosto de 1940, Juan José huye de la Ciudad de México y regresa a Zapotlán con el deseo de no volver al mundo del teatro y de olvidar a la amada que no le corresponde [O. Arreola 1998: 104-105, 110]) y sufre una afección intestinal que, aunada a sus tormentos, tiene consecuencias en su salud emocional (la crisis es tan grave que lo marcará para siempre: “allí surgió la neurosis de angustia que me ha acompañado toda mi vida” [p. 119]). Este quebranto explica el desengaño, la orfandad y la resignada desesperación de los sonetos y décimas.

¿Qué tan lícito, nos preguntaba Alonso, es publicar textos cuyo autor decidió no dar a la imprenta? Alonso lo decía porque él y su hermano José María prepararon la edición de las cartas que Juan José Arreola envió a su novia y luego esposa Sara Sánchez Torres. Este libro fue publicado como *Sara más amarás. Cartas a Sara* (el título, por cierto, es un palíndromo del propio Juan José) y nos permite asomarnos, más allá de una relación íntima, al mundo literario del joven Arreola. Nelly, Alonso y yo coincidimos en que publicar escritos destinados en su origen a sólo una persona tiene su justificación en cuanto contribuyen a comprender la vida y la obra de un autor. Días después, al revisar los poemas con Orso Arreola, ambos coincidimos en que publicarlos no demerita el núcleo fuerte de la obra

arreolina y sí contribuye a comprender su personalidad creadora, pues, como lo expuse en la primera parte de este ensayo, la biografía literaria de Arreola empieza y finaliza con la escritura de versos.

Con la anuencia de los herederos, integré los poemas de esa edición privada en la estructura de *Perdido voy en busca de mí mismo*. Aunque se repite un poema, decidí anteponer los “Cinco sonetos” al conjunto de “[Pasajera fugaz de un claro día]”, con la finalidad de que el lector pueda asomarse al taller de Arreola y atisbar cómo procedía en la corrección, inclusión o exclusión de poemas, logrados o no. Respecto de las “Diez décimas”, decidí publicar sólo las dos inéditas y la primera versión de la que se publicó como “[Mis ojos limpios de llanto]”, pues hay un claro cambio de sentido a partir del primer verso, no obstante que varios versos son idénticos en ambas. Las tres décimas se publicaron bajo el título “Felicidad clara sientio”, primer verso de la primera décima; y del mismo modo que el grupo de sonetos, antepuse estas décimas al conjunto “[Venero de sentimiento]”. Con los poemas “27 de agosto” y “Canción”, Orso y yo decidimos que debían incluirse en el apartado de primeros poemas, debido a su métrica no del todo regular.

Al discurrir con Alonso sobre los límites de una biografía literaria, nos mostró varios papeles autógrafos de su abuelo Juan José, entre ellos una “Calavera” que éste le escribió cuando cumplió seis años. No es fácil imaginar al autor afrancesado y cultista en la tarea de escribir una calavera —esa forma lírica de arte menor de tono sarcástico que los mexicanos practican para celebrar el Día de Muertos—, pero no es extraño, pues él apreciaba las formas populares de la lírica. Transcribo la décima:

Pegando un brinco de chivo
 el merito Día de Muertos
 con los ojos bien abiertos
 se pasó de muerto a vivo.
 Dos de noviembre: su arribo
 a este mundo sucedió
 y la calaca bailó

su más alegre responso:
 Los gritos vivos de Alonso:
 ¡Muere muerte, viva yo!³¹

La calavera arreolina es un juguete literario, una muestra de lírica popular única en la obra del cosmopolita Arreola, no obstante que en sus cuentos y su novela abundan las citas y referencias a las formas populares de la lírica. Esta “Calavera” tiene además una significación particular, porque Alonso nació el dos de noviembre de 1974, y Juan José recurre al humor para exorcizar la muerte.

CONCLUSIÓN

A diferencia de los poetas definitivos, Arreola nunca se propuso lidiar en el espacio donde se decide la poesía, no se injertó en el continuo lírico para criticarlo e interferirlo (enriquecerlo) con su apuesta escritural. La poesía crítica no fue el horizonte desde donde escribió versos, pero sí fue el horizonte desde donde concibió los poemas en prosa: en ese espacio estaba a la vanguardia, al emplear recursos como la intertextualidad, la obra abierta o inacabada, la escritura en palimpsesto, la no linealidad, la hibridación de géneros, la fragmentariedad, la ambigüedad de alta tensión, etcétera. Al margen de su prosa, la escritura de versos fue una actividad intermitente, ancilar a veces y anclada al premodernismo; pero el lector curioso hallará sonetos y no pocas décimas de notable factura, donde casi siempre campea el espíritu lúdico y abismal de su autor.

La obra arreolina es un hipertexto de alta tensión. Hizo literatura a partir de las literaturas, pero, a diferencia de los seguidores del arte por el arte, realizó esta operación creadora desde su espíritu agónico, desde su visión trágica del mundo, desde la conciencia de su conciencia

³¹ Juan José Arreola, “Calavera”, texto autógrafa fechado el 2 de noviembre de 1974. Agradezco a Alonso Arreola el permiso para reproducir esta décima.

desgarrada. Su literatura nos da, al mismo tiempo, la experiencia de la belleza y del desasosiego.³²

BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

- Arreola, Juan José 1945. “Un soneto”. *Pan. Revista de Literatura*, 1 de noviembre, núm. 6, p. 3.
- Arreola, Juan José 1947. “Dos sonetos”. *Tribuna* (Zapotlán El Grande, Jalisco), 15 de mayo, p. 13.
- Arreola, Juan José 1949. *Varia invención*. Fondo de Cultura Económica (*Tezontle*), México.
- Arreola, Juan José 1951a. “[Verde junio de verdes surtidores]”. *Arquitrahe. Revista de Literatura y Actualidades* (Zapotlán El Grande, Jalisco), 12 de octubre, núm. 2, p. 1.
- Arreola, Juan José 1951b. “[Pido perdón al árbol y a la planta]”, original mecanuscrito, Archivo personal de Juan José Arreola, ca. 1951.
- Arreola, Juan José 1951c. “Oda terrenal a Zapotlán El Grande con un canto para José Clemente”. *Arquitrahe. Revista de Literatura y Actualidades* (Zapotlán El Grande, Jalisco), 25 de diciembre, núm. 4, pp. 12-16.
- Arreola, Juan José 1963. *La feria*. Joaquín Mortiz (*Serie del Volador*), México.
- Arreola, Juan José 1969. “A un nombre de persona”. *El Noticiero* (Zapotlán El Grande, Jalisco), 19 de octubre, p. 3.
- Arreola, Juan José 1974. “Calavera”, texto autógrafo, en poder de Alonso Arreola.

³² Una versión primitiva de ese ensayo apareció como “La poesía en verso de Arreola” y “Nota filológica”, en Juan José Arreola, *Perdido voy en busca de mí mismo. Poemas y acuarelas*, pp. 9-19 y 109-116. Ambos textos fueron también publicados en la revista *Crítica* (Universidad Autónoma de Puebla), núm. 183, agosto-septiembre, 2018, pp. 63-81.

- Arreola, Juan José 1975a. “De profundis”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 11 de abril, p. 5.
- Arreola, Juan José 1975b. “Dichoso desdichado”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 15 de mayo, p. 5.
- Arreola, Juan José 1975c. “A Ocatvivo en Paz”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 9 de junio, pp. 5 y 19.
- Arreola, Juan José 1975d. “Felix culpa”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 13 de junio, p. 5.
- Arreola, Juan José 1975e. “Con tinta verde”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 30 de junio, p. 5.
- Arreola, Juan José 1975f. “Página rescatada”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 25 de agosto, p. 5.
- Arreola, Juan José 1975g. “Un soneto viejo”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 29 de septiembre, p. 5.
- Arreola, Juan José 1975h. “Eva futura”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 28 de noviembre, p. 5.
- Arreola, Juan José 1976a. *Inventario*. Grijalbo, México.
- Arreola, Juan José 1976b. “Otra vuelta de tuerca”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 7 de septiembre, p. 5.
- Arreola, Juan José 1976c. “Un refrendo”, en columna “De sol a sol”, sección A, *El Sol de México*, 13 de noviembre, p. 5.
- Arreola, Juan José 1988. *Ramón López Velarde. Una lectura parcial de Juan José Arreola*, textos preliminares Ignacio Alcalá de León y Gustavo Petricioli. Fondo Cultural Bancen, México.
- Arreola, Juan José *et al.* 1994. “A Joaquín Díez-Canedo, este libro que salió de sus manos”, en *Rte: Joaquín Mortiz. Edición homenaje*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, p. 19.
- Arreola, Juan José 1996. *Antiguas primicias*, pról. Artemio González García y pres. del autor. Secretaría de Cultura de Jalisco (*Hojas Literarias, Serie Poesía*, 16), Guadalajara.
- Arreola, Juan José 1997. *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*. Alfaguara, México.
- Arreola, Juan José 2002a. *Prosa dispersa*, ant., pres., sel. y notas Orso Arreola. Conaculta (*Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie*), México.

- Arreola, Juan José 2002b. “La traducción, tarea imposible”. *Biblioteca de México*, enero-abril, núm. 67-68 [dedicado a Juan José Arreola], pp. 101-106.
- Arreola, Juan José 2011. *Sara más amarás. Cartas a Sara*, ed. Alonso y José María Arreola. Joaquín Mortiz, México.
- Arreola, Juan José 2018. *Perdido voy en busca de mí mismo. Poemas y acuarelas*, pres. del autor; comp. Orso Arreola; ed., intr. y notas Felipe Vázquez. Fondo de Cultura Económica, México.
- Arreola, Orso 1998. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana, México.
- Arreola, Orso 2003. *Juan José Arreola. Vida y obra*. Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara.
- Colina, José de la 1975. “El soneto de Nerval”. *Plural*, junio, núm. 45, p. 80.
- Cue, Alberto 2018. *Juan José Arreola. Iconografía*, investigación iconográfica, sel. y cronología A. Cue. Fondo de Cultura Económica, México.
- Díez de Urdanivia, Fernando 1971. “En busca del Arreola perdido”. *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 7 noviembre, núm. 489, pp. 1-8.
- Góngora, Luis de 1984. *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker. Cátedra (*Letras Hispánicas*, 171), Madrid.
- Helguera, Luis Ignacio 1993. *Antología del poema en prosa en México*, est. prel., sel. y notas L. I. Helguera. Fondo de Cultura Económica (*Letras Mexicanas*), México.
- Hernández, Hermilio 1987-1988, “Soneto de Juan José Arreola” [partitura para voz y piano]. *La Muerte*, invierno, número 4, pp. 19-25.
- Huerta, David 1998. “Doce viñetas para Arreola”. *Tierra Adentro*, agosto-septiembre, núm. 93, p. 59.
- Lizalde, Eduardo 2002. [Nota sin título]. *Biblioteca de México*, enero-abril, núm. 67-68 [dedicado a Juan José Arreola], p. 98.
- Mata, Óscar 2002. “Juan José Arreola, De sol a sol (Colaboraciones periodísticas, 1975-1976)”. *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 19, pp. 161-170.

- Méndez, Sigmund 2012. *La escuela mexicana del silencio (Ensayos de metapoética)*. Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, Newark, Delaware.
- Nerval, Gerardo de s.f. [ca. 1976]. *El desdichado*, pról. y recopilación de trads. José de la Colina. Asociación de Escritores de México, México.
- Paso, Fernando del 1996. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, 2a. ed. Conaculta, México.
- Paz, Octavio 1974. *Versiones y diversiones*. Joaquín Mortiz, México.
- Paz, Octavio 1975a. “Desdichas y desdichos del desdichado”. *Plural*, junio, núm. 45, pp. 80-81.
- Paz, Octavio 1975b. “El desdichado: culpas y disculpas, dichas y desdichas”. *Plural*, julio, núm. 46, p. 84.
- Paz, Octavio 2004. “El desdichado”, en *Obra poética (1935-1998). Obras completas*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, v. VII, p. 972.
- Pellicer, Carlos 1956. *Práctica de vuelo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Preciado Zacarías, Vicente 2004. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Universidad de Guadalajara-Ayuntamiento de Zapotlán el Grande, Guadalajara.
- Quevedo, Francisco de 1969. *Obra poética*, ed. José Manuel Blecuá. Castalia, Madrid, vol. I.
- Vázquez, Felipe 2003. *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible*. INBA-Conaculta-Verdehalago, México.
- Vázquez, Felipe 2010. *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.
- Vázquez, Felipe 2018. “Arreola y la mala lectura”. *Tema y Variaciones de Literatura*, julio-diciembre, núm. 51, pp. 51-66.

Juan José Arreola: un pueblerino muy universal

se terminó de imprimir en junio de 2021,
en los talleres de Editorial Color, S.A. de C.V.,
Naranjo 96 bis, P.B., col. Santa María la Ribera,
06400, Ciudad de México.

La edición consta de 500 ejemplares.

Portada: Enedina Morales.

Tipografía y formación: Gabriela Ek

La edición estuvo al cuidado del editor de este libro
y de Carlos Mapes bajo la coordinación
de la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE LITERATURA MEXICANA

XXI



Los trabajos reunidos en este libro son versiones más extensas de las exposiciones leídas en el homenaje a Juan José Arreola organizado por El Colegio de México con motivo del gozoso centenario de su nacimiento. Sobre este escritor mexicano, Jorge Luis Borges dijo: “Nació en México en 1918. Pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier siglo”. Al aludir a la ubicuidad de Arreola, Borges implicaba lo que algunos definirían como la universalidad de su literatura. Con ese tono entre irónico y juguetón tan suyo, Arreola describía así su amor por la literatura: “Mis influencias, hasta las más profundas, como pueden ser las de Rilke, Kafka y Proust, las he vivido no sólo como mexicano sino como payo. Hasta mis mayores refinamientos están vividos con alma y cuerpo de pueblerino mexicano”.

En este volumen se aprecia la versatilidad de sus textos, donde conviven la cultura letrada y la popular, que son las fuentes escritas u orales en las que él abrevó sin prejuicio alguno. Sin duda, su obra es una de las más diversificadas en nuestra tradición cultural y literaria, empujando por los géneros en los que incursionó: cuento, novela, ensayo e, incluso, poesía. Si los trabajos de este volumen fueran leídos de manera separada, parecerían referirse no a un escritor individual, sino a una vasta y heterogénea obra, emanada de múltiples voces. En su conjunto, comprueban que la cultura mexicana tiene en Arreola a un fructífero “pueblerino universal”, cuyos temas alcanzan dimensiones locales, regionales y cosmopolitas.

ISBN: 978-607-564-253-6

