

SARA GUADALUPE POOT HERRERA

EL PROYECTO LITERARIO DE JUAN JOSÉ ARREOLA
UN GIRO EN ESPIRAL

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA



El Colegio de México

México, 1986

La dedicatoria
se suprime
a petición de partes.

Mi agradecimiento
a Yvette Jiménez de Báez,
maestra y asesora.

ÍNDICE

Introducción	1
I. LA ARTESANÍA DE LA OBRA	
Escritor, editor, maestro	6
La obra y su sentido global	15
La instantánea y la escritura fragmentada	25
El acercamiento a la obra	28
Elementos de análisis	30
II. CONFABULACIÓN ARREOLESCA	
<u>El texto giratorio</u>	36
Banda de Moebius, botella de Klein o palindroma	36
"Referencias cruzadas"	53
Fuentes, citas y epígrafes	60
<u>Vida y literatura</u>	64
Oficios y ocupaciones	64
Espectáculo, actores y espectadores	68
<u>Modalidades de la obra</u>	76
Escritura/lectura	77
Oralidad y gestos	97
III. <u>LA FERIA</u> , JUEGOS Y FUEGOS DE ARTIFICIO	
La apertura textual	103
Por las bocas, los oídos y los ojos anda el pueblo	111
Desde un prisma giratorio de tiempo y espacio	143
<u>La feria</u> , lugar de citas y encuentros	164

IV. UNA SELECCIÓN CONFABULARIA

"La migala", tela de Penélope

Tejido y destejido	185
Víctima, victimarios o cómplices	188
Tiempo y espacio se clausuran mutuamente	193
<u>Amor sub specie aeternitatis: "La migala" y otros arácnidos literarios</u>	201

"Una mujer amaestrada": el (re)sentimiento de la impotencia

Puesta en escena	209
La seducción del espectáculo	213
La suspensión de lo cotidiano	226
<u>Et nunc manet in te</u>	233

"Pueblerina", las luces y don Fulgencio

Faena certera	240
Una complicidad por debajo del texto	242
Temporada en el burladero	250
La metamorfosis textual	253

"El guardagujas", la necesidad y el azar

Cómo se puede contar un cuento	257
Una competencia narrativa	261
La economía temporal y espacial	267
Cambio de agujas/intercambio de textos	271

V. RECAPITULACIÓN Y PROPUESTA

El juego de combinatorias	278
La poética de la sugerencia	285
Respuesta y propuesta literarias	288

Bibliografía	291
--------------	-----

Apéndice I

Apéndice II

INTRODUCCIÓN

Casi cuatro décadas han pasado desde que dieciocho textos, bajo el acertado título de Varia invención, ponían al descubierto a un escritor que se había ido gestando en la provincia y que después, en contacto con la gran ciudad, aumentaría su producción y daría como resultado el primer Confabulario. En el encuentro de uno y otro libro nace la historia de una obra en movimiento, la de Juan José Arreola.

Las apariciones continuas, cada vez más enriquecidas, de los confabularios —1952, 1955, 1962 y 1966— se combinaban en ocasiones con otra publicación: Punta de plata, Bestiario, La feria. Mientras tanto, Arreola establecía otro tipo de compromiso con el quehacer literario: no es el escritor que se encierra y se dedica a escribir un libro; sino que, preocupado también por formar nuevos escritores, puso en práctica la idea de los talleres literarios. Se dedicó además a editar libros y así hizo de la literatura una forma de vida.

Estas actividades tienen precedentes en la revista Pan de Guadalajara, fundada y editada por Juan José Arreola y Antonio Alatorre; también colabora con ellos en la revista Juan Rulfo¹. Hace unos meses leímos un pequeño artículo de Alatorre respecto

¹ En un tiempo la crítica solía enfrentar a estos dos escritores; sin embargo, entre ellos existió toda una historia de relación personal y literaria. Arreola al referirse a Rulfo ha dicho: "México está hinchado de esa savia dulce-amarga de fortísimo sabor que viene de Rulfo: ¿Quién puede decir mejor lo que él dijo?" ("No todos son libros, hay engaños encuadernados: Arreola", en Uno más uno, México, 22 de junio de 1981, p. 19).

a esta publicación. El recuerdo deriva en un homenaje al escritor y amigo, "la revista Pan no es sino un documento de mi relación con Arreola, recuerdo de un breve período (junio a noviembre de 1945) de nuestra amistad, algo tan personal, tan íntimo, casi como una conversación o una carta [...]. Fue una primavera literaria"².

La obra de Juan José Arreola tiene un prestigio, reconocido por escritores como Borges, quien al llegar a México hace unos años manifestó sus preferencias de la literatura mexicana: "Siento una gran emoción, pienso necesariamente en Alfonso Reyes, en Juan José Arreola, Octavio Paz. Y en la memoria tengo a López Velarde, Othón..."³

La escritura de Arreola, diminuta y diversa, despertó el interés de la crítica desde la publicación de sus primeros textos. Uno de los críticos que se dedicaría a las letras arreolescas, y que desde un principio tuvo acertadas opiniones, ha sido Emmanuel Carballo. En su primer artículo sobre el escritor⁴, supo distinguir que tanto Juan José Arreola como Juan Rulfo serían figuras importantes dentro de la actual cuentística mexicana.

² "Para la historia de la cultura provinciana", Vuelta, México, 1985, núm. 104, p. 48.

³ "'En vida soy un hombre póstumo', afirmó Borges al arribar a México", en Uno más uno, México, 6 de noviembre de 1978, p. 21.

⁴ "Arreola y Rulfo cuentistas", RUMex, 1954, núm. 7, 28-29 y 32.

Carballo inició su crítica sobre Arreola con los primeros libros y partió de lo que él consideraba un aspecto fundamental: la calidad del escritor. Considero por eso que marca un punto de partida notable en la crítica sobre Arreola. Seymour Menton fue también, desde aquella época, otro de los estudiosos de los textos arreolescos⁵ y, pocos años más tarde, Jorge Arturo Ojeda dedicó un estudio a la obra de su maestro⁶. Los tres realizan las primeras lecturas críticas de la producción de Juan José Arreola vista en su conjunto; procuran caracterizar esta escritura, y la situan en relación con otros textos ajenos.

En un intento por desbrozar el camino que poco a poco la crítica había abierto para estudiar la obra arreolesca, y que se acrecentó con la publicación de Confabulario, fui descubriendo que muchas de las ideas se vuelven repetitivas: se relaciona a este escritor jalisciense con Kafka y Borges, entre otros; se ven en sus cuentos no pocas huellas de existencialismo, realismo mágico, situaciones del absurdo; se alude siempre a la perfección del estilo, a la frase breve y atinada, a la economía de la

⁵ Uno de los trabajos más importantes de Menton sobre Arreola es Juan José Arreola, Casa de las Américas, La Habana, 1964.

⁶ Antología de Juan José Arreola, Ediciones Oasis, México, 1969 (Pensamiento de América, 16). La primera parte del libro contiene la tesis de licenciatura de Ojeda. Durante algunos años este escritor se dedicó a transcribir y publicar textos de Arreola.

expresión... Muchas veces, al Arreola cuentista se contrapone el Arreola novelista, y se privilegia al primero⁷.

Si bien las aportaciones de la crítica han sido sugerentes, considero que son parciales y dispersas y no logran dar hasta el momento una visión integral de la obra. Con mi trabajo, pretendo dar esa visión a través de un análisis minucioso de los textos.

Veo esta escritura como un sistema de producción de sentidos y he optado por un análisis textual en el que he ido desmontando algunos engranajes de esta máquina de la imaginación. Después de mis primeras lecturas empecé a comprobar que los cuentos y la novela no plantean rupturas tajantes como ha señalado la crítica; ambos tienen su peculiaridad y se relacionan entre sí.

En la exposición de mi lectura crítica, antes que nada, presento en el primer capítulo a Juan José Arreola en su contexto histórico y literario. Continúo señalando algunos planteamientos acerca de la relación que se establece entre la visión del mundo del escritor y la obra que produce. De aquí derivo una propuesta respecto a la visión del mundo de Arreola que compruebo o refuto en el análisis. Para finalizar este capítulo explico de qué manera estudio la obra y de qué elementos me valgo en el trabajo de análisis (cf. pp. 28-35).

⁷ Es conveniente aclarar, sin embargo, que la novela recibió un buen número de reseñas de bienvenida en el momento de su publicación.

En el segundo capítulo inicio el abordaje de la obra en su conjunto. Lo hago en tres grandes apartados que estimo fundamentales. Primero muestro el movimiento interno de la obra y desarrollo después lo que considero sus características y modalidades más importantes.

El tercero y cuarto capítulos están dedicados al estudio de los textos que son para mí los más representativos de la obra. El análisis marca las diferencias y relaciones entre los cuentos y la novela. Me propongo destacar que uno de los aspectos de este análisis es la relación entre los textos de Arreola y aquellos otros que ingresan en ella y se transforman. Me interesa mostrar cómo se da el mecanismo de selección y combinatoria ejemplificándolo con algunos textos ⁸.

En el capítulo final recojo, de todo el análisis, la propuesta de la escritura de Arreola inserta en un proyecto literario que es, a su vez, un proyecto amoroso de vida.

8

He iniciado un estudio de la proyección de la obra de Arreola en escritores mexicanos contemporáneos. En este trabajo, me limito a establecer la relación entre "La migala" y "El viento distante" de José Emilio Pacheco (cf. p. 207).

LA ARTESANÍA DE LA OBRA

ESCRITOR, EDITOR, MAESTRO

1

Para incursionar en la obra de Juan José Arreola considero pertinente detenerme un momento y situar su figura en el contexto literario en que surge, y al que enriquece no sólo con su propia creación literaria, sino también con su labor editorial y su práctica como formador de nuevos escritores.

En Arreola convergen, pues, el escritor, el maestro y el editor, características que conviven con la de un Arreola actor que, de diversos modos, vive y hace vivir la literatura. Su ingreso a las letras mexicanas abre perspectivas en la narrativa de los años cincuenta, y con su trabajo editorial se empiezan a conocer algunos nombres importantes de la literatura mexicana contemporánea (Fuentes, Poniatowska, Agustín, Pacheco...). Ante un espacio poco poblado posterior a la literatura que produjo la Revolución, y que por fortuna era llenado en forma brillante por unos cuantos escritores (Revueltas, Yáñez, Rulfo...), el nombre

1

Utilizo el término "obra" cuando me refiero a toda la producción literaria de Arreola. Dentro de la obra distingo los libros que la componen y los textos que constituyen éstos. En el caso de Arreola, los libros se abren e intercambian sus textos. Unos y otros juegan internamente, y ese juego le añade una peculiaridad más a la obra.

2

Cf. las características que Antonio Alatorre describe y comenta en la "Presentación" a Juan José Arreola, UNAM, México, 1961 (Voz viva de México), p. 1./Cuaderno adjunto al disco antológico/.

de Juan José Arreola representó justificadamente una promesa alentadora.

Varia invención en 1949 y Confabulario en 1952 son dos de los libros que inauguran una nueva época en la literatura que se hace en México. En esta empresa contribuyen algunas editoriales. Entre ellas, el Fondo de Cultura Económica crea su colección Letras mexicanas, considerada como vehículo de consagración literaria³, e invita a Arreola para que se ocupe del número 2 de la colección que es el que le corresponde al primer Confabulario. El mismo autor comenta lo significativo que resultó para él que el Fondo le solicitara un libro y que lo intercalara entre los ya⁴ grandes, Alfonso Reyes y Enrique González Martínez. Pocos años después, en 1955, Letras mexicanas reúne y publica Confabulario y Varia invención.

La década de los cincuenta, en la que Arreola representa una figura clave respecto a la promoción y publicación literarias, se distingue por un esfuerzo colectivo por parte de los escritores que radican en el país: se reconocen, se estimulan, se refuerzan y emprenden tareas que tienen como fin dar a conocer su propia literatura. Arreola funda y dirige la colección Los Presentes en sus dos series, que edita poesía, narrativa, teatro y ensa-

3

Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México (1976), 3^a ed., t. 2, El Colegio de México, México, 1981, p. 1489.

4

Mauricio de la Selva, "Autovivisección de Juan José Arreola", CuA, 1970, núm. 4, p. 97 (entrevista).

yo⁵. En esta colección, producto de un trabajo de conjunto, estimulado y sostenido por Arreola, se dan a conocer por primera vez algunos escritores y también se publican figuras consagradas⁶.

Los lazos entre los escritores se estrecharon, y quien más, quien menos, todos estimularon a los jóvenes creadores. Arreola cumple en el grupo una función primordial y se responsabiliza, incluso de las deudas económicas, de esta colección; no sólo vigilaba el proceso de selección y creación literarias, sino que se esmeraba en hacer libros bellamente editados. Eran cuidadas con esmero la tipografía, las ilustraciones y la impresión. Ya desde esa época Arreola mostraba y compartía su inte-

5

Por sólo mencionar a algunos escritores, en poesía escriben Carlos Pellicer, Sonetos, 1950; Ernesto Mejía Sánchez, El retorno, 1950; Rubén Bonifaz Nuño, Poética, 1951; Jaime García Terrés, El hermano menor, 1953; Tomás Segovia, Siete poemas, 1955; Marco Antonio Montes de Oca, Contrapunto de la fe, 1955; Arturo Sotomayor, El ángel de los goces, 1955; Ramón Xirau, L'espill sote-rrat, 1955; Eduardo Lizalde, La mala hora, 1956. En narrativa, Francisco Tario, Yo de amores qué sabía, 1950 y Breve diario de un amor perdido, 1951; Juan José Arreola, Cuentos, 1951; Augusto Monterroso, Uno de cada tres y el centenario, 1954; Tomás Segovia, Primavera muda, 1954; Emmanuel Carballo, Gran estorbo la esperanza, 1954; Mauricio Magdaleno, Ritual del año, 1955; Ricardo Garibay, Mazamitla, 1955; José de la Colina, Cuentos para vencer a la muerte, 1955; Salvador Reyes Nevares, Frontera indecisa, 1955; Raúl Leiva, Danza para Cuauhtémoc, 1955; José Revueltas, En algún valle de lágrimas, 1956; Emilio Carballido, La violeta oxidada, 1956; En teatro, Juan José Arreola publicó La hora de todos (1954).

6

Dentro del primer grupo podemos anotar a Elena Poniatowska, Lilus Kikus, 1954 y a Carlos Fuentes, Los días enmascarados, 1954. Entre las grandes figuras de las letras mexicanas de esa época, Alfonso Reyes, Marginalia y Parentalia, 1954; Artemio de Valle Arizpe, Engañar con la verdad, 1955. Se publica también un manuscrito inédito del siglo XVIII de Juan José de Arriola, Décimas de Santa Rosalía, sel. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, 1955.

rés, gusto y sensibilidad por la hechura de los libros, considerados como objetos estéticos.

Simultáneamente a su trabajo como escritor, promotor literario y editor, Juan José Arreola funda en 1955 Poesía en Voz Alta, programa universitario a cargo de un grupo preocupado más que nada por la "puesta en escena" y la originalidad de las obras que presentaban⁷. Actor por naturaleza y por estudio⁸, el papel de Arreola en cuanto a la difusión de la literatura y la cultura ha sido muy importante.

A fines de la década de los cincuenta Juan José Arreola funda Cuadernos y Libros del Unicornio que se apoyan en figuras co-

7

Cf. Carlos Monsiváis, art. cit., pp. 1546-1547. Según Monsiváis, Poesía en Voz Alta, grupo en el que participaban, entre otros, Juan José Arreola, Octavio Paz, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Juan Soriano y Leonora Carrington, tenía en sus principios "un estilo definible: ambición cosmopolita, estudio meticoloso y 'modernización de los clásicos' españoles, nostalgias de music hall y de circo, utilización muy parcelada de elementos populares, énfasis en el poder del espectáculo y del juego, descreimiento de las grandes actuaciones virtuosas, uso preliminar del idioma de show e instauración de la igualdad entre poder verbal y movimiento dinámico de la escena" (ibid., p. 1546).

8

Fue alumno de Fernando Wagner y actuó en el grupo de Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia. En Francia, estudió declamación y técnica de la actuación con Jean Louis Barrault, Pierre Renoir, Jean Le Gof y Louis Jouvet, y participó como comparsa en la comedia francesa (Aurora M. Ocampo y Ernesto Prado Velázquez, Diccionario de escritores mexicanos, UNAM, México, 1967, p. 22). Su cercanía con el teatro se manifiesta no sólo en sus piezas dramáticas, La hora de todos (1954) y Tercera llamada; ¡tercera! o Empezamos sin usted (1971), sino en algunos textos tales como "La vida privada" (1947), "Parturient montes" (1953) y "Una mujer amaestrada" (1954)

nocidas y promueven a un nuevo grupo de jóvenes⁹. Los Presentes, Cuadernos y Libros del Unicornio contribuyen enormemente a la creación literaria de los cincuenta; los escritores tenían contacto directo con el proceso de escritura de sus compañeros y participaban muy de cerca en la elaboración de los libros; se leían mutuamente, unos cuidaban la edición de otros, y el grupo estaba comprometido casi en forma exclusiva con su labor literaria; el interés fundamental consistía en hacer literatura y auspiciar la publicación. Fue una época en la que se preparaba, con una práctica constante de lectura, escritura y corrección, a la nueva generación literaria.

Es raro que algún escritor de esta época no haya tenido contacto directo con Juan José Arreola, quien ha sabido participar

9

En 1958 publicaron, entre otros, Beatriz Espejo, La otra hermana; Héctor Azar, La appassionata (tragedia en un acto); Eduardo Lizalde, Odesa y Cananea; Rubén Bonifaz Nuño, Canto llano a Simón Bolívar; Elías Nandino, Nocturno amor; Sergio Pitol, Victorio Ferri cuenta un cuento; Fernando del Paso, Sonetos de lo diario; Carlos Valdés, Dos ficciones; Raymundo Ramos, Enroque de verano; Mauricio de la Selva, Poemas para decir a distancia. En 1959 se editaron, entre otros, libros de Gelsen Gas, Desmolde; Manuel Mejía Valera, Lienzos de sueño; José Emilio Pacheco, La sangre de Medusa; Manuel Durán y Ramón Xirau, Las máquinas vivas; Carlos Solórzano, El crucificado, Los fantoches y Cruce de vías; Enrique González Rojo, El cuaderno del buen amor; Olivia Zúñiga, La muerte es una ciudad distinta. Ese mismo año El Unicornio publicó también a Ezra Pound, Personae, versiones y paráfrasis de Guillermo Rousset Banda. En los principios de los sesenta, Carmen Alardín, Después del sueño, 1960; Francisco Monterde, Cuadernos de estampas, 1961; Edmundo Valadés, Antípoda, 1961; Gelsen Gas, Inconformala y Proseo, 1962; Carlos Tillemas, Requiem del obsceno, 1963; Ediciones del Unicornio, además de Libros y Cuadernos, publicó una colección titulada Ensayos.

a los demás su experiencia, conocimiento y goce literarios, como resultado de su conciencia de escritor y de una concepción histórica y social particular que implica su papel. En sus talleres literarios, que son de los primeros que se crearon en México, Arreola asumió siempre el papel de maestro y promotor literario. Su famosas "tijeras"¹⁰, utilizadas en las clases y en los talleres, cortan lo superfluo y tan sólo dejan la expresión precisa que, como sus propios textos, dice poco y significa mucho.

Entre los talleres literarios fundados por Juan José Arreola destaca Mester que, según sus palabras, "fue el último grupo con una voluntad literaria verdadera"¹¹. Es éste un reconocimiento explícito del maestro a sus discípulos que, a su vez, se dedicaron a participar activamente, haciéndose cargo en 1964 del órgano de difusión del taller: la revista Mester¹². Además de la revista, Mester editó algunos textos, entre ellos, La tumba (1964) de José Agustín, novela que forma parte de la nueva corriente de jóvenes escritores¹³.

10

De esta manera se refiere Emma Dolujanoff a la actitud depuradora que el maestro realiza en los textos (Los narradores ante el público, t. 2, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 74).

11

Reportaje de Javier Molina en Uno más uno, México, 14 de agosto de 1982, p. 19.

12

Se publicaron 12 números de esta revista. Según Jorge Arturo Ojeda, Eduardo Rodríguez dirigió los primeros cuatro números, Andrés González Pagés el 5; él mismo, del número 6 al 10; y Roberto Páramo los números 11 y 12 (id.).

13

Años después Mester continuó editando textos. Margarita Paz Paredes publicó Puerta de luz líquida en 1978 y Hugo Hiriart un texto sobre Abelardo y Eloísa. A partir de 1980, inicia su segunda época editorial a cargo de Orso Arreola.

En el taller literario Mester tuvo una presencia muy importante la nueva generación de escritores que empezó a perfilarse en los años sesenta¹⁴. En él se crea un ambiente de cooperación y apoyo mutuos. Sus propios componentes venden la revista y los libros que editan, y trabajan como un grupo compacto, asesorado por un escritor comprometido con su oficio¹⁵.

En Juan José Arreola vida y literatura se mimetizan¹⁶, y el escritor hace de esta última una actividad

¹⁴ Pertenecieron al taller, además de los ya mencionados, José Carlos Becerra, del que se publicó Oscura palabra (plaquette especial), Alex Ollhovich, Rafael Rodríguez Castañeda, Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, Argelio Gasca, René Avilés Fabila, Gerardo de la Torre, Guillermo Fernández, Juan Tovar, Guillermo Palacios, César Horacio Espinoza, Elva Macías y Federico Campbell.

¹⁵ Arreola tiene el reconocimiento de algunos escritores en los que tuvo mucho que ver en su formación. José Agustín, al referirse a Mester, opina acerca del maestro, alrededor del cual giraba todo el grupo: "Era universal, la verdad. Estaba todo el mundo y a todo el mundo le entregaba tiempo. Y a todos nos dio, primero que nada, unas nociones de identidad propia; nunca quiso obligar a la gente a que escribiera bajo determinados patrones. Tenía la capacidad inmensa de poder reconocer los estilos incipientes de cada quien, y ayudarlo a desarrollar su estilo" ("Arreola influenció a todos los del Mester: José Agustín", en Uno más uno, México, 26 de junio de 1985, p. 17; entrevista hecha por Ana Clavel, 1ª parte). Respecto a la influencia de Arreola en el grupo, el mismo Agustín aclara, "para la edad que todos teníamos el ejemplo del maestro era muy seductor y aunque él no nos enseñara sus puntos de vista nos estaba remarcando nociones de economía, de extremada limpieza, de máximo cuidado, de corrección en los textos" (id.).

¹⁶ Cf. el prólogo que escribí a Juan José Arreola, Mi confabulario, Promexa, México, 1979, p. x.

compartida con los demás, y la da a conocer en sus clases¹⁷, en sus conferencias, en la plática diaria. Es también uno de los primeros en inaugurar la presencia del escritor en la televisión mexicana¹⁸, desacralizando así su figura. Sus juegos verbales y juglarescos, detrás de los que subyace una bien asimilada tradición literaria y cultural, convierten la literatura en una práctica social y cotidiana.

Arreola toma elementos de aquí y de allá, y configura una obra que en gran parte es resultado de su espíritu juguetón y travieso. En la ficción y en la realidad, elige muchas veces el oficio de juglar que, en la plaza pública, canta sus poemas y su alegría, al mismo tiempo que desborda su profundo conocimiento literario y su capacidad inventiva.

En cada uno de los papeles que adopta se trasluce el de maestro, que muestra lo que es la literatura, qué es y cómo se hace desde su particular punto de vista. El ejemplo de Juan José Arreola es vivo en el decir y el escribir, y su generosidad ha acompañado a múltiples discípulos en cada proceso particular de corrección de línea por línea de un relato, o verso por verso de un poema¹⁹.

¹⁷ Ha sido maestro en varias universidades, entre ellas, en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde trabaja desde hace treinta años.

¹⁸ José de la Colina, buen conocedor de la palabra y la escritura arreolescas, le rinde un pequeño homenaje por esta participación ("Retratos express. Juan José Arreola", en Uno más uno, México, 24 de septiembre de 1978, p. 2). Por sus programas de divulgación cultural, Arreola obtuvo en 1977 el Premio Nacional de Periodismo.

¹⁹ Isabel Fraire hace público su agradecimiento en "Sobre Juan José Arreola. Premio Nacional de Letras", en Uno más uno, México, 21 de noviembre de 1979, p. 18.

Arreola se convierte, como hemos visto, en guía permanente, "paradoja del autodidacta que se vuelve maestro, ya sea en el aula o en la pantalla de televisión, en la calle, el café o el repetido espacio de cuadros negros y blancos por donde sus manos danzan"²⁰. "Ejemplo subversivo" el de este escritor²¹, cuyo cuidado extremo en el uso de las expresiones tiene que ver con su autodidactismo. Su manejo del lenguaje no es sólo consecuencia de un don natural, sino de un trabajo personal —artesanal, como él lo denomina— caracterizado por el gusto y el apego a la fuerza de la palabra oral y escrita.

Como resultado de un ejercicio de lectura y escritura que transforma en su espacio textual los elementos que recoge, Arreola crea una obra que se centra en lo mexicano²² trascendiéndolo y, al mismo tiempo, abre la puerta a la literatura extranjera. Su memoria prodigiosa le permite asimilar múltiples estilos y textos lejanos en el tiempo y el espacio que ingresan a su obra, no como pastiches o copia fiel de los originales, sino como elementos que de nuevo se elaboran y muchas veces, aun en su transcripción, producen un efecto diferente.

²⁰Rafael Cardona, "Ciudad y gobierno", en Uno más uno, México, 29 de noviembre de 1979, p. 16.

²¹De esta manera se refirió a él Alfonso Reyes (cf. A. Alatorre, "Presentación", loc. cit.).

²²Cf. Ana María Barrenechea, "Elaboración de la 'circunstancia mejicana' en tres cuentos de Arreola", en Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy, Monte Ávila Editores, Caracas, 1979, pp. 235-246.

Reconocido y premiado por la crítica desde hace varias décadas²³, Juan José Arreola se ha comprometido seriamente y a fondo con la literatura mexicana contemporánea. Sus actividades como escritor, editor, maestro y difusor de la literatura y la cultura se entrelazan y conforman parte de un proyecto literario que estimula la lectura, la creación, la interpretación y el análisis literarios, dentro del llamado acertadamente "placer del texto"²⁴. Pretendo inscribir en este contexto mi trabajo sobre la narrativa arreolesca.

LA OBRA Y SU SENTIDO GLOBAL

Vistas un tanto rápidamente las principales características de Juan José Arreola, respecto al papel que ha tenido en la cultura y la literatura mexicanas, enfoco mi trabajo hacia su obra escrita, considerándola como una propuesta de escritura que se sitúa en un momento específico iniciado a partir de su primer libro, Varia invención (1949).

Intento con mi lectura desentrañar el sentido global de esta

²³ Ha recibido varios premios: el de literatura "Jalisco" en 1953; el del Festival Dramático del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1955, por su pieza teatral La hora de todos; el premio de novela "Xavier Villaurrutia" en 1963, por La feria (premio compartido con Recuerdos del porvenir, de Elena Garro); y el Premio Nacional de Lingüística y Letras en 1979. A fines de 1985, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad Nacional Autónoma de México organizaron un coloquio nacional como homenaje al maestro y escritor.

²⁴ Utilizo la expresión de acuerdo con las reflexiones que Roland Barthes hace en su libro titulado de este modo. El placer del texto como práctica vinculada a la vida, como una "reivindicación dirigida justamente contra la separación del texto, pues lo que el texto dice a través de la particularidad de su nombre es la ubicuidad del placer, la atopía del goce" (El placer del texto [1973], trad. N. Rosa, Siglo XXI, México, 1974, p. 75).

producción literaria²⁵, y que mi análisis e interpretación hagan luz en futuros estudios sobre ella puesto que, de acuerdo con Umberto Eco, "cada interpretación de la obra, llenando con significados nuevos la forma vacía y abierta del mensaje original [...], da origen a nuevos mensajes significados, los cuales entran y enriquecen nuestros códigos y nuestros sistemas ideológicos, reestructurándolos, y preparando a los lectores futuros para una nueva situación interpretativa"²⁶.

Parto de la obra misma para de ahí desprender la concepción histórico-social y literaria que en ella subyace²⁷, y que se deriva de una perspectiva particular, ya que "una determinada manera de usar un lenguaje se identifica con determinada manera de pensar la sociedad"²⁸. Dicha perspectiva equivale a la relación que establece el escritor con su realidad, es decir, a su visión del mundo.

²⁵ Según Blanchot, para quien la obra es el sentido de una producción, la misión de la lectura es revelar la obra: "El libro, pues, está allí, pero la obra aún está oculta, tal vez radicalmente ausente, en todo caso disimulada, oscurecida por la evidencia del libro, detrás de la cual espera la decisión liberadora" (Maurice Blanchot, El espacio literario /1955/, trad. V. Palant y J. Jinkis, Paidós, Buenos Aires, 1969 /Letras mayúsculas, 10/, pp. 182-183).

²⁶ Umberto Eco, La estructura ausente. Introducción a la semiótica (1968), trad. F. Serra Cantarell, Lumen, Barcelona, 1975 (Palabra en el tiempo, 76), p. 208.

²⁷ Como dice Lukács, "al escritor no le basta una clara visión política y social; también precisa inevitablemente la clara visión literaria" (György Lukács, Sociología de la literatura /1961/, trad. M. Faber-Kaiser, Península, Barcelona, 1966 /Historia, ciencia, sociedad, 2/, p. 241).

²⁸ Eco, op. cit., 205.

Para definir el concepto de "visión del mundo" o "concepción del mundo" me asomé a algunos planteamientos filosóficos y sociológicos que se han hecho históricamente, y que considero apuntan a una definición lo más clara y amplia posible. Traté de sistematizar mis lecturas y partí de Dilthey, primer filósofo que se aboca a un amplio tratamiento de las concepciones del mundo.

Desde el punto de vista diltheyiano, lo que el hombre capta del mundo es la relación que se establece entre éste y su propia vida. La interpretación de los fenómenos que lo rodean depende de la diferenciación y enlace de las funciones que captan el mundo y del carácter objetivo de éste²⁹.

La estructura de la concepción del mundo, según Dilthey, "consiste siempre en una conexión en la cual se decide acerca del significado y sentido del mundo, sobre la imagen de él y se deduce así el ideal, el bien sumo, los principios supremos de la conducta"³⁰. La concepción del mundo adquiere poco a poco una estructura, a partir del conocimiento de la realidad; del significado que cobran las personas y las cosas en relación con un todo que también cobra un sentido; y por último, de los ideales a los que tiende la vida humana.

Vistas de esta manera, "las concepciones del mundo no son productos del pensamiento. No nacen de la pura voluntad de

²⁹ Obras de Wilhem Dilthey, t. 8: Teoría de la concepción del mundo (1924), trad., pról. y notas de Eugenio Ímaz, 2ª reimpr., F.C.E., México, 1978, p. 25.

³⁰ Ibid., p. 115.

conocer. La captación de la realidad constituye un factor importante en su formación, pero no es más que uno. Surge de las actitudes vitales, de la experiencia de la vida, de la estructura de nuestra totalidad psíquica"³¹. Como podemos notar, en el concepto de visión del mundo diltheyiano son fundamentales las diversas actitudes humanas frente a la vida³².

Dentro de la sociología de la literatura, Lukács logra hacer del concepto un instrumento eficaz de trabajo, al concebir la visión del mundo³³ desde una doble perspectiva: "en primer lugar se considera como fórmula consciente del escritor para sí y para los demás, como posición directa ante los problemas de su mundo e indirecta frente a todo lo que concierne a su época; en segundo lugar, como criterio instintivo con que se produce la plasmación artística de esos fenómenos"³⁴. Estos dos significados de la visión del mundo (cognición y emoción, como Lukács los denomina) se encuentran ligados estrechamente, aun cuando en un momento determinado pueden entrar en contradicción.

Más tarde Antonio Gramsci, al referirse a la relación del hombre con la realidad, utiliza el término "ideología" para

31 Ibid., p. 119.

32. Posteriormente, surgen otras teorías que se enfocan sobre todo al estudio y a la clasificación de las concepciones del mundo. Scheler, Spranger, Jung y Jaspers, Wundt, entre otros, sugieren desde esferas diferentes determinadas concepciones del mundo. (Cf. José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía /1941/, 3ª reimpr. de la 5ª ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1975, s.v.). Sin embargo, sólo me detengo en algunas reflexiones relacionadas directamente con nuestro campo de estudio.

33. Lukács usa como sinónimos los términos "ideología(s)", "concepción(es) del mundo", "imagen del mundo", "intuiciones del mundo", "visión del mundo" (op. cit., passim).

34. György Lukács, Significación actual del realismo crítico (1958), trad. M. T. Toral, 3ª ed., Era, México, 1974, pp. 92-93.

denominar determinado sistema de ideas cuya significación más alta es la "concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las manifestaciones de vida, individuales y colectivas"³⁵.

Gramsci afirma que "por causa de la concepción del mundo se pertenece siempre a una determinada agrupación, y precisamente a la de todos los elementos sociales que comparten ese mismo modo de pensar y de obrar"³⁶, y añade que para hacer unitaria y coherente una visión del mundo es necesario criticarla, estar consciente de que es histórica y que entra en contradicción parcial o totalmente con otras concepciones.

Lucien Goldmann define el concepto en forma similar a Gramsci; para él, es el "conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente, de una clase social) y los opone a los demás grupos"³⁷. Visto así, es el grupo social y no el individuo aislado el que elabora las visiones del mundo. Goldmann afirma que éstas y el

³⁵ Antonio Gramsci, "Textos de los cuadernos posteriores a 1931" [1932-1935], en *Antología* (1970), sel., trad. y notas de Manuel Sacristán, 3ª ed., F.C.E., México, 1977, p. 369.

³⁶ *Ibid.*, p. 365. Este modo de pensar y de obrar se relaciona con las actitudes humanas planteadas por Dilthey.

³⁷ *El hombre y lo absoluto* (1955), trad. J. R. Capella, Península, Barcelona, 1968 (*Historia, ciencia y sociedad*, 32), p. 29. Goldmann utiliza la visión del mundo como un instrumento conceptual a partir de Lukács.

grupo social en donde se originan son el factor decisivo de la creación cultural:

Las visiones del mundo son hechos sociales, las grandes obras filosóficas y artísticas representan las expresiones coherentes y adecuadas de tales visiones del mundo: son, como tales, las expresiones individuales y sociales al mismo tiempo, estando determinado su contenido por el máximo de conciencia posible del grupo o, en general, de la clase social, su forma por el contenido para el cual el escritor o pensador halla una expresión adecuada³⁸.

Sin pretender abarcar exhaustivamente los estudios que Goldmann realiza acerca de las visiones del mundo³⁹, creo que sus planteamientos son imprescindibles cuando se intenta rastrear la concepción del término y, más aún, para explorar la relación de la obra literaria con el contexto en que se origina. Definida la visión del mundo por Goldmann como un "sistema de pensamientos que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social, es decir,

³⁸ Lucien Goldmann, Las ciencias humanas y la filosofía (1952), trad. J. Martínez Alinari, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972 (Fichas, 2), p. 109. Aquí se le llama conciencia posible al máximo de conciencia al que puede llegar una clase o grupo social sin alterar sus intereses sociales o económicos.

³⁹ Por su parte, Goldmann sí propone una diferencia entre las visiones del mundo y las ideologías, asignándoles en su hipótesis un carácter total a las primeras y parcial a las segundas. Según su propuesta, las visiones del mundo corresponden a las clases sociales, y las ideologías a los otros grupos o clases sociales en decadencia. De hecho, para Goldmann las clases sociales son la infraestructura de las visiones del mundo y están definidas por tres aspectos fundamentales: la función en la producción; las relaciones que se dan entre los miembros de varias clases; y la conciencia posible considerada como una visión del mundo (ibid., p. 93).

que pertenecen a ciertas clases sociales"⁴⁰, hay que tomar en cuenta además que el escritor parte también de la visión del mundo del grupo, le da coherencia y, a su vez, se hace portador de ella.

En términos funcionales y rescatando algunos rasgos del concepto, que considero suficientes para mi análisis, concibo la visión del mundo como un sistema de puntos de vista análogos acerca del mundo objetivo y el lugar que en él ocupa un grupo social. Este sistema de puntos de vista determina el lugar donde se sitúa el escritor en el momento de su escritura, que es, a su vez, "el hombre que encuentra la forma adecuada para crear y expresar ese universo"⁴¹. De aquí que la "obra literaria [sea], como ya hemos visto, la expresión de una visión del mundo, de un modo de ver y sentir un universo concreto de seres y cosas"⁴².

En el caso de Arreola, es pertinente aludir a sus declaraciones sobre su percepción del mundo, "lo que yo quiero hacer es lo que hace cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y

⁴⁰ Lucien Goldmann, "Creación literaria, visión de mundo y vida social", en Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y marxismo, t. 1, Era, México, 1970, p. 284. El artículo fue publicado originalmente con el título de "Matérialisme dialectique et histoire de la littérature", en Lucien Goldmann, Recherches dialectiques, Gallimard, Paris, 1959, pp. 46-63.

⁴¹

Ibid., p. 286.

⁴²

Id.

de mí mismo"⁴³. Puede advertirse que existe en él un núcleo de conciencia social e individual que constituye el elemento principal de su visión del mundo⁴⁴. El escritor se constituye explícitamente en un sujeto mediador en el que, como tal, confluye lo general y lo particular dando lugar a una obra específica.

En el análisis textual que llevo a cabo, entresaco las visiones del mundo parciales que, manifestadas en forma semejante o diferente entre sí, van conformando la visión del mundo dominante de toda la producción⁴⁵.

⁴³ "Juan José Arreola", en Emmanuel Carballo, Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx, Empresas Editoriales, México, 1965, p. 367 (entrevista).

⁴⁴ Arreola distingue dos tipos de vivencias, "las que están tomadas de nosotros mismos, considerados como estaciones individuales [...] y luego lo que yo capto del mundo que me rodea. En lo que he escrito encuentro esas dos instancias: lo que procede de mi percepción de lo general y lo que constituye lo mío y trato de fijar de una manera que se vuelve cada vez más espiritual" (id.). De ninguna manera pretendo desprender mis observaciones de las palabras del escritor; mi propuesta en cuanto a la visión dominante de su obra derivará, como dije, del análisis textual que lleve a cabo. Sin embargo, es conveniente tomar en cuenta sus observaciones sobre este aspecto, por la importancia que él mismo le otorga respecto a su creación.

⁴⁵ Desde otro punto de vista, refiero el término de visión del mundo a la ideología materializada en el discurso, "cuando se habla de ideología en sus distintas acepciones, se entiende una visión del mundo, condividida entre muchos parlantes y en el límite de la sociedad. Por ello, estas visiones del mundo no son otra cosa que aspectos del sistema semántico global, de una realidad ya segmentada" (Umberto Eco, La estructura ausente, ed. cit., p. 280).

Si por una parte me interesa mostrar qué elementos selecciona Arreola de la realidad, de acuerdo con su modo de pensar y organizar el mundo, por la otra me interesa destacar de qué manera capta dicha realidad y la manifiesta en su escritura. En este sentido, veo una actitud sintética e integradora: en primer lugar, hay una mirada que, enfrentada a una realidad, capta un aquí y un ahora, es decir, un instante que remite a un todo del cual el sujeto creador forma parte⁴⁶.

46

Respecto a esta actitud, el propio escritor, explicita su intención de adentrarse en lo que él llama el "cosmos". Incluso contraponen la visión del mundo occidental a la oriental: "toda la filosofía oriental está imbuida de esa actitud, que constituye la diferencia radical entre Oriente y Occidente. En Occidente, el individuo invade el cosmos; en Oriente (me refiero al pensamiento clásico), el individuo se incluye en el cosmos". (Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 368). Hay quienes, como Arreola, contraponen la visión del mundo occidental y la del mundo oriental. Por ejemplo, D. G. Susuki toma como muestra un poema de Basho, poeta japonés, y uno de Tennyson para concluir, de acuerdo con su análisis, que "la mentalidad occidental es: analítica, selectiva, diferencial, inductiva, individualista, intelectual, objetiva, científica, generalizadora, conceptual, esquemática, impersonal, legalista, organizadora, impositiva, autoafirmativa, dispuesta a imponer su voluntad sobre los demás, etc. Frente a estos rasgos occidentales los de Oriente pueden caracterizarse así: sintética, totalizadora, integradora, no selectiva, deductiva, no sistemática, dogmática, intuitiva (más bien, afectiva), no discursiva, subjetiva, espiritualmente individualista y socialmente dirigida al grupo, etc." (D. T. Susuki y Erich Fromm, *Budismo zen y psicoanálisis /1960/*, trad. J. Campos, 3ª reimpr., F.C.E., México, 1974, p. 13). De ningún modo intento con esta referencia proponer que la literatura de Arreola corresponda a una visión oriental. Su modo de enfrentar la realidad se deriva de una intención explícita del autor, que consiste en abolir la individualidad y adentrarse en el todo.

Relaciono el espíritu de síntesis con ese todo, entendido también en términos de colectividad, considerando que el espíritu de síntesis tiene diversas modalidades. Sartre, por ejemplo, al hablar del quehacer de un escritor afirma que "los que han comprendido bien que el hombre está arraigado en la colectividad y quieren subrayar la importancia de los factores económicos, técnicos e históricos, se inclinan hacia el espíritu de síntesis"⁴⁷. En ese mismo momento, cuando Sartre explica el programa de trabajo de Les Temps Modernes, contrapone el espíritu de síntesis al de análisis, "frente al espíritu de análisis recurrimos a una concepción sintética de la realidad cuyo principio es que un todo, sea el que sea, es diferente en naturaleza a la suma de sus partes"⁴⁸. Considero que en el autor objeto de mi estudio predomina una actitud sintética de la realidad que da lugar a una obra que, de acuerdo con dicha concepción del mundo, es también, en términos sartreanos, diferente a la simple suma de sus partes.

47

Jean Paul Sartre, ¿Qué es la literatura? (1948), trad. A. Bernárdez, 4^a ed., Losada, Buenos Aires, 1967, p. 18.

48

Ibid., p. 17.

LA INSTANTÁNEA Y LA ESCRITURA FRAGMENTADA

Recorrida de varias maneras la obra de Juan José Arreola⁴⁹, concibo que en principio responde, como he dicho, a una concepción sintética del mundo, no obstante su fragmentarismo que implica selección y análisis. Es decir, su punto de vista sincrético es, a su vez, seleccionador y diferenciador. Fragmenta una realidad al elegir de ella ciertos elementos que le son significativos y con ellos va conformando su creación literaria. Al fragmentar la realidad, la violenta y la concentra en pequeñas partículas, en signos que se distienden en un espacio textual y arman toda la obra.

Como un lente que fotografía la realidad en unidades discretas (la cámara se abre y se cierra), así capta Arreola la realidad; por instantáneas que fijan un tiempo y un espacio, y que a su vez entran en un juego en pleno movimiento con otras instantáneas. El hecho suscita varios interrogantes: a) Qué se capta, cuál es el significado de un texto o de un libro, digamos Varia invención o Confabulario, que constituye un pequeño conjunto de textos; b) Cómo se ordenan las piezas, movibles y fijas, una vez seleccionadas. Es decir, qué mecanismos combinatorios se ponen en práctica para articularlas y dejar en ellas diferentes pesos de significado; y finalmente, cómo se cristaliza el lenguaje en ese doble juego de selección y combinatoria de elementos. Según Arreola mismo, "hay siempre la ambición no solamente de destilar sino de cristalizar cualidades"⁵⁰

⁴⁹ Después de múltiples lecturas hechas de diversos modos, me detuve para realizar una en orden cronológico y, a la vez, fui anotando las recurrencias temáticas, los motivos podríamos decir, que caracterizan a la obra, así como la forma en que están armados los textos. Posteriormente volví a una lectura discontinua. Ambas lecturas corresponden a la obra misma. Una, al orden de creación de los textos; la otra, a una propuesta que la escritura sugiere.

⁵⁰ Emmanuel Carballo, op. cit., p. 368. Muchos años después diría Arreola "escribir lo justo, concentradamente, no destilar, sino condensar", en "Yo señores soy de Zapotlán el grande" (Quimera, Barcelona, 1980, núm. 1, p. 24. Entrevista a Juan José Arreola hecha por Cristina Perí Rossi).

Percibo esa cristalización en la obra de Arreola tal como la describe J. Middleton Murry, cuando se refiere a la precisión como la cualidad principal del estilo: como un proceso de creación que persigue en el lenguaje el máximo posible de precisión y concreción y que "requiere [del escritor] una capacidad extraordinaria de experiencia sensorial"⁵¹. ¿Cómo se filtran, pues, en la obra de Arreola determinados significados y significantes, que reagrupados instauran conjuntos sintácticos atrapados en su origen intuitiva e instantáneamente?

La mirada arreolesca elige fragmentos de la realidad y los concretiza también fragmentariamente en el texto, pero en términos de una concepción sintética del mundo, "he tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo", de "captar mis impresiones del mundo y mis estados anímicos, esto es las reacciones ante lo que moralmente me acontece, en pequeños textos o relatos que tratan de resumir mi concepción del mundo. Me aficioné pues a los fragmentos no sé si inclinado por mi pereza natural o porque la percepción fragmentaria de la realidad es la que mejor se acomoda a la índole profusa y diversa de La feria"⁵². Aunque en la última parte de esta declaración se refiere a su novela, sus

51

J. Middleton Murry, El estilo literario (1922), trad. J. Hernández Campos, 4^a reimpr., F.C.E., México, 1975 (Breviarios, 46), p. 92.

52

Enmanuel Carballo, op. cit., p. 404.

palabras pueden generalizarse a toda su producción, conformada básicamente por textos breves que entran en un juego permanente de relaciones. La mirada, fugaz y giratoria, coincide con la visión caleidoscópica del autor.

De su concepción del mundo deriva, pues, su concepción de la escritura: una escritura fragmentaria, cuya pluralidad de fragmentos pugna muchas veces por aparecer en la superficie simultáneamente en un juego de intervalos e interrupciones. Los fragmentos se acoplan y tal vez con ellos se pretenda lograr lo que Blanchot denomina "un altísimo juego de la escritura", en donde "cada frase es un Cosmos, un arreglo minuciosamente calculado allí donde los términos están en relaciones de tensión extremas, nunca indiferentes a su ubicación ni a su aspecto, sino como dispuestos en vista de una Diferencia secreta que sólo indica mostrando, a título de medida, los cambios, las conversiones visibles cuyo lugar separado es la frase"⁵³. El fragmentarismo de la obra arreolesca da lugar a una oscilación permanente entre las partes y el todo, y entre los blancos y los negros del texto.

Si por una parte los fragmentos responden a un intento de presentar simultáneamente los elementos textuales, por la otra,

⁵³ Maurice Blanchot, El diálogo inconcluso [1969], Monte Ávila Editores, Caracas, 1970, p. 152. Relaciono la frase de Blanchot con el fragmento de Arreola, que puede ser un texto breve de toda la obra, o el segmento de un texto, por ejemplo, los fragmentos de La feria.

son resultado del pluralismo que caracteriza a la obra, constituida por elementos múltiples y heterogéneos. El análisis de estos elementos permite ver de qué manera se configura la producción literaria arreolesca.

EL ACERCAMIENTO A LA OBRA

Al abordar la obra, muestro en primer lugar un recorrido por sus interiores, anotando los indicios que probablemente convergerán más tarde en la gran visión del mundo del escritor. Este primer recorrido, que desarrollo en el capítulo 2, toca cada texto en su orden cronológico y en el lugar en que originalmente apareció, y los sigue de cerca registrando los cambios que muchos de ellos han sufrido.

Apuntado el ir y venir de algunos textos —una de las características de la obra que corresponde también a una manera específica de ver las cosas— voy anotando aquellos puntos que se vuelven repetitivos, y muchas veces obsesivos en ese ámbito de creación, espacio textual de variables y constantes temáticas y formales.

A partir de ese recorrido se van dando a conocer, en general, las peculiaridades propias de este sistema de producción y los puntos de contacto que establecen los textos entre sí y con otras escrituras. Intento mostrar, por medio de algunos ejemplos, los nexos que se establecen entre algunos textos y dan lugar a transformaciones internas de la obra. De esta manera, podrá manifestarse el juego de relaciones —de semejanzas y diferencias— que se pone en práctica entre las piezas y el conjunto.

Después procedo a analizar minuciosamente los cinco textos elegidos. En primer lugar, y como parte central de este trabajo, analizo La feria, única novela de Juan José Arreola que, publicada en 1963⁵⁴, se coloca a la mitad de su producción. Creo que en esta novela converge una buena parte de las características de la obra y considero que los fragmentos que la estructuran equivalen, de alguna manera, a los textos de toda esta creación.

⁵⁴ Joaquín Mortiz, México (Serie del volador).

Una vez analizada La feria procedo, en el capítulo cuatro, al análisis de cuatro textos: "La migala" (1949), "El guardagujas" (1951), "Pueblerina" (1952) y "Una mujer amaestrada" (1954)⁵⁵. De estos cuatro análisis derivó las características más importantes de la cuentística de Arreola.

El análisis de la novela y de los cuentos me permite ver qué modalidades tienen estos géneros en la escritura arreolesca. Finalmente reúno, a manera de conclusiones, las particularidades de toda la obra y de ahí conformo lo que considero la propuesta de escritura de Juan José Arreola como parte fundamental de su proyecto literario. Una y otro son resultado de la peculiar relación del autor con la realidad social en que vive.

Para el análisis de los textos, no aplico estrictamente una metodología⁵⁶. Respetando en primer lugar la especificidad del texto en cuestión, organizo el análisis en términos de lo que considero como determinantes de la visión del mundo.

55

En el análisis de estos textos (cf. pp. 53 ss.) utilizo abreviaturas de los libros en donde aparecen: Varia invención (VI); Confabulario (C); Bestiario (B); La feria (LF); Palíndroma (P).

56

El trabajo sobre la obra de Juan José Arreola forma parte del proyecto La narrativa mexicana contemporánea. (Literatura y Sociedad), organizado en el Seminario de Literatura Mexicana del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Coordina el seminario la Dra. Yvette Jiménez de Báez. Este proyecto tiene como finalidad estudiar la relación entre la literatura y el contexto socio-económico y cultural.

ELEMENTOS DE ANÁLISIS

Como un primer paso, en una descripción preliminar, bosquejo el diseño del texto: cuáles son los recursos que sostienen el discurso; cómo se ocupa el espacio textual; de qué voz narrativa depende el texto; qué personajes irrumpen en el relato; a qué tiempo se alude y qué espacio se representa. Vistos los cimientos del texto, un poco desde afuera, indago uno por uno los elementos elegidos para el análisis.

En segundo lugar, establezco las relaciones entre el narrador y los personajes del texto⁵⁷. Trato de situar la función que cumple el narrador de acuerdo con el discurso que asume y las acciones que él mismo realiza, y con las que llevan a cabo los otros personajes, e instauró un vínculo entre las acciones y los discursos entre los propios personajes⁵⁸. Las relaciones que entran en

57

Después de algunas reflexiones sobre las categorías actante y personaje, me valgo de esta última y considero en ella tanto el discurso que se representa, como las acciones y funciones que se le adjudican, y la capacidad para asociarse con otras instancias que cumplen papeles similares.

58

Distingo entre discursos y acciones por la siguiente razón: muchas veces, los personajes tienen una presencia activa mostrada por la voz del narrador, no asumen en ese momento ningún discurso, sino que su papel está determinado por sus acciones. En otros casos, cuando el narrador se hace a un lado, pueden dejarse oír las voces, los discursos de los propios personajes. Como se verá en el análisis, en el caso de los cuentos de Arreola, el discurso lo asume mayormente un solo personaje. No sucede lo mismo con su novela, caracterizada por una multiplicidad de personajes en primera persona.

juego descubren en parte el significado del texto.

Estas funciones del narrador y de los personajes se desarrollan en determinados tiempos y espacios. Atiendo estos elementos en la tercera parte del análisis. Un soporte del texto es la temporalidad que se representa. Para referirme a ella, señalo y relaciono el tiempo de la historia y el de la escritura⁵⁹. Esos dos tiempos, en cuanto a las acciones que se desarrollan, entran también en un juego permanente señalado desde el acto de la enunciación. En ocasiones puede marcarse un tiempo subjetivo que se localiza en el interior de un personaje.

Respecto al espacio, considero que es conveniente analizar no sólo el espacio físico de las acciones sino el espacio textual en el que, como su nombre lo indica, se apuntala todo el texto. En el caso de la obra de Arreola es muy importante la distribución que se hace de él. En un discurso continuo puede no tener importancia la ocupación del espacio, aunque sólo podría ser en apariencia, puesto que el reto en este caso sería localizar aquéllos en donde existe una mayor carga semántica.

59

Lo hago de acuerdo con los problemas de temporalidad que marca Todorov, "el tiempo de la historia (o tiempo de la ficción, o tiempo narrado, o representado), temporalidad propia del universo evocado; el tiempo de la escritura (o de la narración, o relatante), tiempo ligado al proceso de enunciación, igualmente presente en el interior del texto". Cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de la ciencias del lenguaje (1972), trad. E. Pezzoni, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 359.

El espacio textual en la obra de Arreola aparece como una pantalla que registra o sugiere que los fragmentos, o los textos mismos, se incorporen de diversos modos a otros textos; que accede a que la escritura discontinua permanezca abierta, susceptible de incorporar nuevos fragmentos y nuevos significados. Por otra parte, la importancia del espacio textual en Arreola se manifiesta en su propia economía. Al apretar las frases, al sintetizar su escritura, el espacio textual se valora, se utiliza en forma atinada y precisa.

En cuanto al espacio que se representa en el texto distinguimos, en general, un espacio objetivo (el lugar en donde suceden las acciones que, en el caso de la obra de Arreola, a veces es propiamente el "escenario" de un espectáculo o de una farsa) y un espacio subjetivo (el espacio interior de un personaje que existe sólo en términos de él mismo). De estos dos espacios que entran en un juego dialéctico pueden derivarse otros espacios (de ser así, los marcaré en el lugar preciso).

El tiempo y el espacio predominantes en toda esta creación literaria muestran una concepción filosófica e histórica respecto al desarrollo de las acciones y a la manera como penetran en el texto elementos históricos y sociales. El análisis espaciotemporal proporciona elementos que contribuyen a entender este particular sistema de producción de sentidos.

En la cuarta parte del análisis, emprendo una búsqueda de elementos textuales ajenos que entran y contribuyen a la creación arreolesca, puesto que ésta, con una fuerte presencia de citas, ecos y reminiscencias culturales y literarias, se presta para localizar en ella los textos que se le filtran de múltiples maneras⁶⁰.

Ese hacer referencia a otros textos, al que Barthes llama "un recuerdo circular" es precisamente el intertexto, "la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito"⁶¹. En los trabajos sobre intertextualidad, han resultado importantes las aportaciones teóricas de Julia Kristeva, para quien "tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double"⁶². La intertextualidad resulta ser, así, la absorción y la transformación de otros textos en uno nuevo⁶³.

⁶⁰ La forma de trabajar la intertextualidad, así como la referida al narrador y personajes, al espacio y tiempo, se verá en el análisis mismo. En caso de necesitar tecnicismos y de sistematizar algunos aspectos, se hará la aclaración necesaria en el momento del análisis.

⁶¹ Op. cit., p. 49.

⁶² Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse, Éds. du Seuil, Paris, 1969, p. 146.

⁶³ Desde Kristeva (especialmente de su libro El texto de la novela /1970/, trad. J. Llovet, Lumen, Barcelona, 1974 [Palabra en el tiempo, 108]), la concepción del término intertextualidad, ya controvertida, ya ampliada, ofrece innumerables perspectivas de análisis. Kristeva misma amplía y precisa la denominación y el funcionamiento del término en La révolution du langage poétique,

Las huellas de otros textos en la obra de Arreola van desde una marca evidente (títulos, epígrafes, comienzos, frases calcadas), hasta la alusión encubierta que deja sentir su presencia en el nuevo texto, sin explicitarse tangiblemente en un renglón determinado. La obra arreolesca es resultado en gran parte del contacto que el sujeto creador establece con la literatura ajena y con la cultura en general: "Me siento un espejo por el cual la corriente de la cultura pasa y yo la transfiguro, como en esos múltiples reflejos de los que habla Borges [...]. Se escribe con múltiples resonancias, con ecos lejanos [...]/ la propiedad de un texto es relativa, casi inexistente"⁶⁴.

Arreola acude a la literatura y a otros textos culturales para recrearlos en su propia ficción. La selección cuidadosa del escritor se hace pasar por una criba, y el resultado es un nuevo texto, que puede permanecer al filo del primero, pero está ya transformado. Se percibe en esta tarea una actitud lúdica: hay un juego gozoso al elegir; además se elige lo conocido, lo asimilado. También hay un juego gustoso en la escritura: "Escribir, como toda creación, es un acto placentero que debe ser feliz. No

Éds. du Seuil, Paris, 1974. La revista Poétique dedica un número monográfico a la intertextualidad (1976, núm. 27). Existen además estudios que intentan sistematizar una teoría sobre este aspecto. Véase por ejemplo el artículo de Gustavo Pérez Firmat, "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", RR, 69 (1978), 1-14.

⁶⁴ "Yo, señores...", pp. 24-25.

hay que atormentarse, hay que profesar lúdicamente la artesanía de acomodar las palabras"⁶⁵.

La muestra de toda la obra y el análisis de los textos mencionados permiten visualizar una producción literaria que requiere la participación activa del lector, tanto en el acto mismo de la escritura (la obra invita a una coautoría) como en las pesquisas (en el trabajo de análisis, crítica e interpretación). La propia obra sugiere su mecanismo y su sistema de creación. El hallazgo de este último, como se verá en los análisis que realizo, da lugar a una propuesta de escritura que revela el proyecto literario del escritor.

65

Juan José Arreola, "El que pueda que se haga una estatua en mármol; el que no, aunque sea una fotografía amplificada". Reportaje de Javier Molina en Uno más uno, México, 26 de marzo de 1979, p. 23.

CONFABULACIÓN ARREOLESCA

EL TEXTO GIRATORIO

En su movimiento interno, la creación de Juan José Arreola se va conformando con piezas breves, pedazos de cristal y espejos que se mueven y se reflejan a sí mismos, para dar lugar a una diversidad de efectos y a una combinatoria de elementos fijos y movibles que la enriquecen permanentemente.

Así como la obra arreolesca vuelve sobre sus propios gérmenes y establece explícitos nexos internos, el sujeto creador vuelve la mirada a la historia literaria, hace su selección y la recrea, dando lugar a una producción literaria que en su proceso de elaboración se abre y se cierra momentáneamente: se abre para dar entrada a su elección, a sus gustos y preferencias, y se cierra cuando en el trabajo con el lenguaje atrapa la frase, redondea el texto y arma sus libros. Éstos se intercambian y conforman una obra breve cuya movilidad amplía su significación.

Banda de Moebius, botella de Klein o palíndroma

A partir de 1949, año en que se publica Varia invención¹,

1

Editada cuidadosamente en 170 páginas por Tezontle, México, con una viñeta de unicornios en la portada hecha por Juan Soriano, esta recopilación de 18 textos forma el libro que tomo como punto de partida de la producción literaria arreolesca. Antes, entre 1939 y 1940, Arreola había escrito tres farsas en un acto: La sombra de la sombra, Rojo y negro y Tierras de Caín, que nunca fueron publicadas. En 1940 escribió "Sueño de Navidad", publicado en el periódico El Vigía, el primero de enero de 1941, año en que escribió su casi desconocido "Análisis de un sueño". Sin embargo, el público lector conoce su obra a partir de "Hizo

Juan José Arreola empieza a formar sus confabularios². Un año después, a fines de 1950, se tiran 125 ejemplares de Cuentos, que incluye cinco textos: "El lai de Aristóteles", "El discípulo", "La canción de Peronelle", "Epitafio para una tumba desconocida" y "Apuntes de un rencoroso"³. Año y medio más tarde irrumpe un conjunto de textos en la primera edición de Confabulario⁴.

el bien mientras vivió" que, escrito en 1941, fue publicado en 1943 por la revista Eos de Guadalajara y después pasó a formar parte de Varia invención. Éste será considerado como el primer texto arreolesco. Los otros dos no han sido recopilados hasta la fecha, como tampoco lo ha sido "Gunther Stapenhorst", publicado en 1946 por Pablo y Henrique González Casanova en el número 28 de la colección Lunes.--En el número 1 de la revista Pan apareció "Fragmentos de una novela", texto que Arreola nunca concluyó (cf. A. Alatorre, "Para la historia...", p. 48).

2

El título de un solo libro, Confabulario, escrito en 1952, irá predominando y extendiéndose en la obra hasta cubrirla en su conjunto. En 1962, Confabulario total abarca por secciones los textos escritos hasta ese momento. A excepción de Prosodia y de La hora de todos, que fue publicada ocho años antes en forma independiente y que después será parte de Varia invención, las otras secciones corresponden a libros: Bestiario, Confabulario y Varia invención. Un solo libro, pues, titulado Confabulario total, concentra los demás. A partir de esta recopilación, las antologías arreolescas serán denominadas confabularios.

3

Los Presentes, México, 1950. Esta colección, que, como ya vimos, tanto en su serie número 1 como en la 2 privilegió y dio a conocer a muchos escritores, tuvo como editores a Juan José Arreola, Jorge Hernández Campos, Henrique González Casanova y Ernesto Mejía Sánchez. La edición de Cuentos de Arreola fue proyectada por Alí Chumacero.

4

F.C.E., México, 1952 (Letras mexicanas, 2). Esta edición, cuidada con sumo esmero por Augusto Monterroso y Antonio Alatorre, incluye 30 textos. Once de ellos corresponden a la incipiente Prosodia que tiene su origen en Confabulario.

Arreola, ya saludado y conocido por críticos y lectores debido a su prometedora creación literaria, publica en 1954 su llamado juguete cómico en un acto con un título de Quevedo: La hora de todos⁵. No pasa mucho tiempo cuando, a fines de 1955, Confabulario y Varia invención se reúnen por primera vez en un libro⁶, marcando entre ellos una historia de relaciones. En esta edición conjunta, Confabulario ocupa la primera sección del libro con 41 textos, de los cuales once se ofrecen por primera vez al lector. De su parte, Varia invención, que en orden cronológico antecede a Confabulario, pasa a la segunda sección con el mismo orden y número de textos⁷ que había sido publicado antes.

El título del libro, Confabulario y Varia invención, sugiere a primera vista la preferencia del autor; Confabulario pasa a un primer plano, convertido en el blanco de su mirada, no sólo en este libro sino a lo largo de la obra. En esta edición de 1955, aparece enriquecido con varios textos originales⁸.

5

Arreola se autoedita en el cuarto número de la segunda serie de Los Presentes (cf. también las notas 5 y 23 del capítulo 1, pp. 8 y 15).

6

Confabulario y Varia invención, F.C.E., México, 1955 (Letras mexicanas, 2). Aunque en el título aparezca entre corchetes 1951-1952, esta edición conjunta recopila todos los textos de Varia invención escritos en la década de los cuarenta, los textos publicados en el Confabulario de 1952, más nuevos textos escritos entre 1951 y 1955. Este libro, marcando claramente sus límites, concentra los dos publicados a tres y a seis años de distancia.

7

Entre la primera y la segunda edición de Varia invención, algunos textos sufren modificaciones. Éstas consisten fundamentalmente en abreviar las expresiones, como sucede en el caso de "La migala", o en suprimir giros coloquiales, por ejemplo, los que existían en la primera versión de "El cuervero".

8

Son tres los textos que aparecen por primera vez en esta segunda edición de Confabulario: "Parturient montes" va al comienzo del libro, ofreciendo al lector los "ratoncitos que el autor ha parido"; "Pará-

Hasta este momento, los textos conservan su lugar de origen y se localizan estrictamente ya sea en Varia invención o en Confabulario que ha incorporado otros. Cada vez que surge un nuevo texto se acompaña de aquellos que son familiares a los ojos del lector y le preparan el camino. La presentación de lo nuevo se hará, pues, en medio de textos que ya tienen su lugar y sus marcos de referencia.

En esta misma década se produce una serie de textos que conforman parte del Bestiario de Arreola. En 1958 la UNAM publica con el título Punta de plata una parte de este conjunto⁹, y poco después se presenta una exposición de Bestiario acompañado de ilustraciones de Héctor Xavier¹⁰. Con estos textos, Arreola reta su propia capacidad creativa escribiendo sobre temas que la literatura universal ha consagrado tradicionalmente en su patrimonio¹¹.

El Bestiario arreolesco surge de semillas desparramadas des-

bola del trueque" da novedad al conjunto, al estar situado después de un texto publicado ya dos veces; "Una mujer amaestrada", uno de los textos más elaborados de Arreola, cierra el libro.

⁹ Punta de plata es el nombre de un lápiz utilizado en el Renacimiento. De ahí elige Arreola el título de su libro. Utiliza también la expresión en su texto "La hiena": "La punta de plata se resiste y fija a duras penas la cabeza del mastín rollizo..." (Bestiario, en Obras de J. J. Arreola, Joaquín Mortiz, 1972, p.32).

¹⁰ UNAM, México, 1959. Los dibujos están hechos también con esa técnica ilustre punta de plata.

¹¹ Cf. Jorge Luis Borges, Manual de zoología fantástica, F.C.E. México, 1957, en cuya solapa se dice que "los textos bíblicos, chinos e hindúes, las representaciones de algunos místicos, los escritores medievales o del Renacimiento, y los sueños de poetas y novelistas modernos contribuyen a formar esta serie de animales irreales elegidos". Borges escribe sobre lo que él llama "jardín zoológico de las mitologías". Arreola, por su parte, sobre el "jardín zoológico de la realidad", al que alude Borges en el prólogo a su Manual. En 1951, Julio Cortázar había publicado su Bestiario. La coincidencia de este Bestiario con el de Arreola se da fundamentalmente en cuanto a los títulos, y no en cuanto a los textos.

de el Confabulario de 1952. En la parte "prosódica" se habían publicado "Topos", "Insectíada" y "El sapo", todos ellos de 1951, y en el Confabulario de 1955 "La boa", escrita ese mismo año. El vigor de la palabra evocadora, la visión que surge especularmente frente a los animales, la expresión poética de este aún joven escritor, se traducen y ejemplifican en "El sapo" de 1951: "Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón"¹².

A partir de 1962, Arreola inicia un trabajo permanente de combinatoria de sus textos¹³ y va armando un inventario móvil de su creación. En Confabulario total¹⁴ se perfila un trabajo de

12

Bestiario, ed. cit., p. 12. Con este libro cobra fuerza el homenaje que Arreola rinde, por ejemplo, a Jules Renard, Paul Claudel, Henri Michaux. Textos de estos escritores aparecen, asimilados y transformados, en este libro.

13

Ese año se publica Confabulario total /1941-1961/, F.C.E., México. Una vez más cuidan la edición Antonio Alatorre, Alí Chumacero y Augusto Monterroso, críticos, escritores y amigos que, en forma gozosa, dan su anuencia a esta producción que abre nuevos caminos en la cuentística mexicana de esa época. Confabulario total será el mismo libro que el Fondo de Cultura Económica publica en 1966 con el solo nombre de Confabulario en el número 80 de su colección Popular.

14

Utilizo el orden de este libro para hablar de los textos y las secciones que en él aparecen, así como de los cambios de lugar que los textos han experimentado.

acomodamiento. Algunas piezas del conjunto se mueven de un lugar a otro. La creación literaria de Juan José Arreola se configura en una obra móvil y giratoria: libros que pasan a ser parte de otros más densos o que finalmente se convierten en un nuevo libro; textos que cambian de un lugar a otro; párrafos que se diseminan en otros textos. Lo que en un lugar es un germen, en otro explota en múltiples opciones. Los lugares comunes de la obra se conectan en un sinfín de posibilidades. Una misma pieza en diferente lugar puede producir un efecto diferente de encuentro con el lector. La obra se arma y se desarma, y sugiere diversas alternativas en cuanto al conjunto y sus partes. Son muchas las entradas y las salidas de los textos arreolescos, y, respecto a la disposición de los cuentos, el lector puede tomar o abandonar su lectura cuando él mismo lo elija.

Prosodia.— Ésta es la tercera vez que Prosodia aparece publicada y, de ser tan sólo una pequeña parte localizada tímidamente entre otros textos de Confabulario, ahora en 1962 abre las puertas del nutrido Confabulario total. Cuatro de sus textos han encontrado su lugar en Bestiario, conserva 15 de sus anteriores ediciones y estrena 14 nuevos textos¹⁵. En Prosodia

15

"Alarma para el año 2000", "Homenaje a Otto Weininger", "Post scriptum", "Telemaquia", "Inferno V", "Allons voir si la rose", "La lengua de Cervantes", "La trampa", "Caballero desarmado", "De L'Osservatore", "Achtung! Lebende tiere!", "Una de dos", "El último deseo" y "Metamorfosis". Puede notarse la presencia de títulos en otros idiomas, anunciadores de corrientes lejanas, pasadas y futuras, que navegan ya por los textos arreolescos.

confluyen prosas breves, cláusulas encapsuladas, sugerencias literarias remotas traducidas en textos que, como el título de la sección propone, se prestan a ser leídas en voz alta¹⁶.

Una muestra notoria del movimiento de las piezas de toda la ficción arreolesca se da precisamente en Prosodia. Habiendo nacido en Confabulario (1952), a partir de la serie Obras de J. J. Arreola¹⁷, el conjunto prosódico pasa a ser sección de Bestiario¹⁸. En este momento, Prosodia sufre la mayor metamorfosis de su historia, se desprende de 14 de sus textos que, a su vez, dan

16

Arreola es uno de los principales promotores de la lectura en voz alta, otorgándole a la oralidad un lugar importante en el ámbito literario. Las sugerencias arreolescas, en cuanto a la oralidad, se manifiestan en su propia creación, en su diálogo didáctico y en sus preferencias literarias. Cf. los textos que recopiló en Lectura en voz alta, Porrúa, México, 1968 (Sepan cuantos..., 103).

17

En 1971 la editorial Joaquín Mortiz, puesta en común acuerdo con el escritor, empieza a publicar por separado las hasta ese momento obras completas de Arreola. Los textos nuevamente sufren cambios de lugar y, después de ensayos estratégicos del autor, pasan a quedarse en el espacio textual específico que les otorgan los inconfundibles forros rojos diseñados para la obra. Es conveniente recordar que Joaquín Díez Cane-do fue el editor que dio a conocer a Arreola, quien lo denomina "mi editor por antonomasia y excelencia". Cf. "La palabra puede ser espectáculo", en Sábado, suplemento de Uno más uno, México, 11 de febrero de 1978, p. 8 (entrevista de Ambra Polidori).

18

Junto con Bestiario, Cantos de mal dolor y Aproximaciones.

lugar a Cantos de mal dolor¹⁹, sección que se inaugura en Bestiario, aunque se venía configurando desde la primera aparición de Prosodia, y 15 se quedan fielmente con ella²⁰. A cambio, Prosodia recibe textos que, escritos y publicados en la primera edición de Varia invención, pasaron una temporada en Confabulario de Confabulario total y siguieron su recorrido hasta instalarse en ella: "Interview", "El soñado" y "El asesino". Recibe también textos que, habiendo conocido la luz en Los Presentes, visitaron Confabulario total y decidieron pasar a Prosodia: "La canción de Peronelle", "Epitafio", "El lay de Aristóteles" y "Apuntes de un rencoroso". Finalmente "Autrui" y "El condenado" del Confabulario de 1952, así como "Informe de Liberia" del Confabulario de 1962 pasan también a enriquecer Prosodia.

19

Entre ellos, tres de la Prosodia de 1952: "Teoría de Dulcinea", "Gravitación" y "Epitalamio"; tres que, aunque no tan distantes, aparecieron en la segunda Prosodia de 1955: "El encuentro", "Dama de pensamientos" y "Luna de miel". De la Prosodia de Confabulario total: "Homenaje a Otto Weininger", "Post scriptum", "Allons voir si la rose", "La lengua de Cervantes", "La trampa", "Caballero desarmado", "Achtung! Lebende tiere!" y "Metamorfosis", ocho textos que sólo anidaron en su nacimiento en Prosodia y de inmediato tomaron otros rumbos. En Cantos de mal dolor acuden reminiscencias culturales, gustos y preferencias del autor que se explicitan incluso desde el título (cf. p. 204, nota 13).

20

Cinco textos de la versión original: "Libertad", "El diamante", "La caverna", "Elegía" y "Loco de amor". Cuatro de la Prosodia de 1955: "Flor de retórica antigua", "Los bienes ajenos", "El mapa de los objetos perdidos" y "Flash". Finalmente, algunos textos de Prosodia de Confabulario total: "Alarma para el año 2000", "Telemaquía", "Inferno V", "De L'Osservatore", "Una de dos" y "El último deseo".

Todo parece indicar, entonces, que Prosodia es terreno en el que se abonan los gérmenes de Bestiario y Cantos de mal dolor. Una vez que los textos han estado en Prosodia y han obtenido una presencia particular, pasan a su territorio final. Como recompensa, vienen a Prosodia textos añejados en Varia invención y en Confabulario. Así pues, Prosodia está presente en Bestiario y Cantos de mal dolor y, a su vez, contiene rasgos originales de Varia invención y Confabulario. Es una prueba palpable del quita y pon arreolescos, de la seducción de los espacios textuales que detienen, tientan, transforman a las piezas que los ocupan.

Bestiario.— El mismo haz de textos de Bestiario es el que aparece en Confabulario total y en las Obras de J. J. Arreola²¹, convertido en un compacto producto textual de la observación, la fantasía, la cultura y el goce poético. No sólo se describen de-

21

En 1972 esta serie publica un libro que, como he anotado anteriormente, se denomina Bestiario. Contiene, en primer lugar, Bestiario; le siguen los nuevos Cantos de mal dolor y Prosodia, y cierra con Aproximaciones. Cantos de mal dolor concentra, además de los 14 textos que hereda de Prosodia y 3 de Confabulario ("Cocktail party", "Balada", "Tú y yo"), otros textos inéditos: "Loco dolente", "Casus conscientiae", "Kalenda maya", "Homenaje a Johann Jacobi Bachofen", "Homenaje a Remedios Varo", "La noticia", "Navideña", "De cetrería", "El rey negro", "Armisticio" y cinco cláusulas. Estos textos traslucen la práctica estilística de Arreola y apuntan hacia una escritura aún más apretada, que dice poco significando mucho. Por su parte, Aproximaciones es una selección de traducciones que Arreola hace de textos de Jules Renard, O. V. de Lubicz Milosz, Pierre Jean Jouve, Paul Claudel, Henri Michaux y Francis Thompson. Muchas de estas traducciones se deslizan entre los textos de Arreola.

cantadamente los animales que pareciera salen al paso del escritor, sino que cada texto cobra altura en su tratamiento filosófico, resultado de una concepción del mundo sugerida por la mirada que se detiene frente al animal estudiado. Manual fantástico que enseña literal y metafóricamente el objeto y sus cualidades, y que remonta la fantasía hacia los animales de la selva, de la prisión, del circo, de la leyenda y de la mitología.

El bestiario arreolesco no es selectivo. Entre otros animales, combina en un bien logrado eclecticismo búhos, aves de rapina, bisontes, carabaos, rinocerontes, boas, sapos; animales que estimulan la creación del escritor y que, tratados cada uno de ellos en forma directa y personal --cara a cara--, se confrontan y conviven en un encadenamiento de textos singulares localizados específicamente en el Bestiario.

Por la diversidad de huéspedes, en este libro confluyen símbolos, orígenes, historias y filosofías, verdades eternas, categorías temporales y espaciales, rutinas domésticas, semejanzas poéticas, analogías, paradojas, ironías, juegos del intelecto. A veces desde un espectador que cuenta, compara y reflexiona, como resultado de una vasta cultura, las narraciones en tiempo presente y las ricas descripciones se deslizan en el texto, sugiriendo viñetas desprendidas de un bestiario hecho lenguaje.

La mitología arreolesca traducida en este bestiario de sig-

nos²² hace circular textos que, como en el caso de "Aves acuáticas", rememoran claves lautreamontianas o del estupendo caudal modernista: "Los cisnes atraviesan el estanque con vulgaridad fastuosa de frases hechas, aludiendo a nocturno y a plenilunio bajo el sol del mediodía. Y el cuello metafórico va repitiendo siempre el mismo plástico estribillo... Por lo menos hay uno negro que se distingue..."²³ Arreola elige la imagen poética del cisne, figura simbólica del modernismo, y tal cual la incluye en su bestiario.

Confabulario.— En el meollo textual de Confabulario total, después de Prosodia y Bestiario, y antes de La hora de todos y Varia invención, se asienta Confabulario. De los 41 textos que poseía en 1955, se despide de Prosodia y de Bestiario otorgando una dote de 19 textos. La cosa no queda ahí. Inesperadamente cede a Varia invención dos textos: "Corrido" de la edición original de 1952 y "Parábola del trueque", de la segunda edición de 1955. A cambio, de Varia invención pasan a Confabulario textos escritos en 1949: "Interview", "La migala", "El soñado",

22

En su artículo "Genética de Los cisnes IV de Rubén Darío: alegoría de una escritura" (NRFH, 32, 1983, 472-492), Iris M. Zavala, refiriéndose al bestiario de signos dariano, sugiere que en este poema "el mundo animal --alondras, búhos, ruiseñores, águilas, leones, palomas-- equivale a un índice, apenas perceptible para el lector de una mitología personal" (p. 473). De esta manera concibo el bestiario arreolesco.

23 Bestiario, ed. cit., pp. 38-39.

"Eva", "El asesino", "Nabónides" y "El faro"²⁴, así como "Monólogo del insumiso" y "Baltasar Gerard"²⁵.

Confabulario amplía además sus páginas con tres textos de 1959, inéditos hasta ese momento, "Cocktail party", "Balada", "Tú y yo", que irán a quedar finalmente en Cantos de mal dolor, e "Informe de Liberia" que pasará a Prosodia. Asimismo, estrena "Anuncio" que, escrito en 1961, permanecerá en Confabulario. Un movimiento más se realizará en las Obras de J. J. Arreola²⁶.

Después de varias épocas de devoluciones, destilamientos y reacomodos, en el Confabulario de las Obras de J. J. Arreola se llevan a cabo jugadas de peso. Un nuevo texto, "De memoria y olvido", funciona como apertura confabularia. Es éste un momento de transición de todo el conjunto. De los nueve textos recibidos de Varia invención en 1962, cede tres a Prosodia: "Interview", "El soñado" y "El asesino", textos que, como hemos anotado, atra-

24

El único texto escrito en ese año que se queda en Varia invención es "El cuervero". A diferencia de los demás, que tienden a la brevedad, este texto es extenso si lo comparamos con toda la obra.

25

No se tiene la fecha de escritura de estos dos textos. La edición de 1962, que registra el año de nacimiento de cada uno, no indica cuándo se escribe "Monólogo del insumiso", y en relación con "Baltasar Gerard" comete un error al anotar 1955, contagiado tal vez por la fecha que aparece en el título (1955-1962). Desde 1949 ya se había publicado este texto.

26

El Confabulario de la serie de Joaquín Mortiz empieza a publicarse en 1971. Es el primer volumen de la serie.

viesan toda la obra. Pasa también a Prosodia algunos de sus originales: "La canción de Peronelle", "Epitafio", "El lay de Aristóteles" y "Apuntes de un rencoroso", todos ellos publicados originalmente en Los Presentes, pero que desde la primera edición de Confabulario fueron parte medular de ese momento. También cede sus originales "Autrui" y "El condenado". A estos nueve textos se le agregan en la emigración cuatro de los obtenidos en el Confabulario de 1962.

Los lugares vacíos se ocupan de inmediato: Confabulario recupera "Corrido" y "Parábola del trueque", cedido en 1962 a Varia invención y, además, le solicita cinco textos más: "Un pacto con el diablo", "El silencio de Dios", "El converso", "Carta a un zapatero" (que esta vez se llama "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos") y "Pablo", textos que identificaron durante años a Varia invención. De esta manera, Confabulario se autoalimenta y retroalimenta. Once originales recibe por entrega directa de Varia invención; 18 son originales suyos: 13 de los cuales son fieles al conjunto desde su primera edición²⁷,

27

A excepción de "Corrido" que pasó una temporada en Varia invención, pero que volvió a sus orígenes, están "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." y "De balística".

tres que aparecen desde el Confabulario de 1955²⁸, "Anuncio" que aparece en 1971 y "De memoria y olvido", epílogo de Confabulario que se coloca como prólogo del nuevo libro.

La hora de todos.— Esta pieza teatral es, en Confabulario total, lugar de enlace y separación entre Confabulario y Varia invención, que han iniciado desde 1955 una relación estrecha. Recogida de su edición original (1954), La hora de todos pasa, pues, a ser una sección de Confabulario total al igual que Bestiario, Prosodia, Confabulario y Varia invención; más adelante este último lo asimila.

En el cambio permanente que se realiza en la obra, La hora de todos, de ser un pequeño libro autónomo que después se sigue considerando como tal y se coloca como sección de otro, finalmente se convierte en parte de Varia invención y pierde así su carácter de libro.

Varia invención.— Hemos vuelto de nuevo a la primera etapa de la obra arreolesca²⁹, aunque a lo largo de este inventario se

28

"Parturient montes", "Parábola del trueque", que también tuvo una corta estancia en Varia invención y volvió a su origen, y "Una mujer amaestrada".

29

Anteriormente, Arreola se había dado a conocer en varias revistas, entre ellas en las ya mencionadas Eos y Pan; colaboraría también, entre otras, en Letras de México, El hijo pródigo, Universidad de México. También se encuentra su nombre en los suplementos culturales de Siempre! y Novedades; en los periódicos El Vigía, El Occidental, El Sol. Sin embargo, en este trabajo se recurre a las ediciones de libros, colecciones y antologías fechadas a partir de 1949.

ha acudido permanentemente a este libro. En Confabulario total de 1962 hace su tercera aparición Varia invención, esta vez con mutaciones y permutaciones. Si la primera edición, al igual que la segunda, contenía 18 textos, poco a poco se va desprendiendo de sus originales y entra en juego con toda la obra, principalmente con el inquieto Confabulario. En 1962 se queda sólo con la mitad de sus textos: "Hizo el bien mientras vivió", "Un pacto con el diablo", "El silencio de Dios", "El converso", "Carta a un zapatero", "El fraude", "Pablo", "La vida privada" y "El cuervero"³⁰.

De esta manera, Varia invención va cobrando fuerza en todo el universo arreolesco por los textos que conserva y por aquellos que otorga a otros espacios textuales de la misma obra. "Corrido" y "Parábola del trueque" que la visitan un tiempo le traen ecos confabularios y, al mismo tiempo, se identifican con los textos que quedan en Varia invención.

El siguiente movimiento se verifica en 1971 en las ya conocidas Obras de J. J. Arreola. Varia invención adopta de Confabulario total La hora de todos y se queda sólo con cuatro textos: "Hizo el bien mientras vivió", "El cuervero", "La vida privada"

30

Hemos anotado ya que los otros nueve textos, la mayoría de ellos de 1949, pasan a Confabulario. Es éste un año clave en la producción de Arreola. Los textos de esta época marcan su literatura recorriéndola casi de principio a fin. Tres de ellos van a dar, como se ha dicho, a Prosodia.

y "El fraude". Aun cuando estos textos permanezcan siempre dentro de Varia invención, sus características serán recurrentes en toda la obra. Como se verá más adelante, la creación arreolesca germina y crece dentro de sí misma.

Un año después de Confabulario total³¹, se publica La feria, novela que, al romper la linealidad del relato y no presentar un argumento en el sentido tradicional, algunas veces la crítica ha querido reducirla tan sólo a una diversidad de viñetas³².

Palindroma.-- Después de La feria pasarán ocho años sin que

31

Confabulario total inaugura, de alguna manera, las antologías que caracterizan esta producción literaria. A partir de este libro, empieza a conformarse un trabajo no sólo de acomodamiento y combinatoria, sino también de selección de textos. Cf. Confabulario antológico, Círculo de lectores, Madrid, 1973; Mi confabulario, ed. cit.; Confabulario personal, Bruguera, Barcelona, 1980; Imagen y obra escogida, UNAM, México, 1984; Estas páginas mías, F.C.E.-CREA, México, 1985 (Biblioteca joven, 33). Existen además antologías preparadas por otros escritores, como la de Jorge Arturo Ojeda, Antología de Juan José Arreola, ed. cit., y Mujeres, animales y fantasías mecánicas, sel. y pról. de Jorge Arturo Ojeda, colab. F. Campbell, Tusquets Editor, Barcelona, 1972 (Cuadernos marginales, 28).

32

A Juan José Arreola se le reconoce básicamente como un extraordinario cuentista. Parte de la crítica, al hablar de La feria, le dedica tan sólo un comentario rápido. Esta situación la encontramos incluso en algunos escritores; por ejemplo, Carlos Monsiváis la reseña como "una eficaz colección de viñetas pueblerinas" (art. cit., p. 1481) y Gustavo Sáinz se refiere a ella como una "entretenida colección de anécdotas más o menos estructuradas que denuncian el dominio del autor para el cuento breve, pero su incapacidad para manejar un conjunto complejo" ("Diez años de literatura mexicana", Espejo. Letras, Artes e Ideas de México, México, 1967, núm. 1, p. 169). No comparto esta interpretación y remito a mi análisis de la novela (pp. 103-183).

se publique algún nuevo libro de Arreola. Finalmente en 1971 aparece Palindroma³³, efecto y causa de un estilo arreolesco bien definido. Toda la obra de Arreola desemboca en Palindroma y la hace también palindromática. Las cláusulas prosódicas dan lugar a las doxografías; los ejercicios sintácticos alcanzan en un grado mayor significados sugeridos en pocas líneas; se descubren procesos para armar palindromas; los textos mismos aparecen como temas de otros textos; se acentúa la discontinuidad del discurso.

La obra se abre a sí misma y empieza a ser dentro y fuera, entrada y salida textual; se mueve internamente y cobra un movimiento que la agiliza y la presenta por delante y por detrás; adquiere un ritmo que la hace girar en sí misma sobre un solo eje. Desde Varia invención hasta Palindroma³⁴ hay un enriquecimiento interno de la obra que, al autonutrirse, se sumerge en sí misma hasta convertirse en una banda de Moebius, una botella de Klein o un palindroma arreolesco. El arreolario³⁵ será, pues,

33

Obras de J. J. Arreola, Joaquín Mortiz, México. Tres secciones configuran el nuevo libro: Palindroma, que tiene seis textos; Variaciones sintácticas, con seis textos breves y 10 doxografías; y una obra de teatro, la segunda de Arreola, "Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted".

34

No considero, al menos para el análisis de la obra de Arreola, el Inventario publicado por Grijalbo, México, 1976. Este libro contiene 150 textos aparecidos en El Sol. Su publicación fue grata a los ojos de amigos y lectores (cf. la reseña de Ramón Xirau en Vuelta, México, 1977, núm. 5, 38-39).

35

A sugerencia de Confabulario, Bestiario, Inventario, que me dejan una sensación de conjunto, inauguró el término "arreolario" para referirme a toda la obra de J. J. Arreola. Cf. el prólogo a Mi confabulario, ed. cit., pp. x-xi.

mi punto de partida y de llegada en esta búsqueda de mecanismos subyacentes, que cristalizan en una escritura sugerentemente ple-tórica de significados.

"Referencias cruzadas"

Son frecuentes los puntos y momentos de encuentro entre algunos textos³⁶. En "El cuervero" escrito en 1949 hay un personaje, Layo, que asusta a los cuervos. En La feria, de 1963, aparece un personaje, llamado Layo, que bien puede ser el mismo: "--A los cuervos no les tires, Layo. Nomás espántalos. Son criaturas como nosotros y no les hacen daño a las milpas" (LF, p. 63), dice Juan Tepano. Indudablemente "El cuervero" le proporcionará material a La feria, aunque acuñado en forma diferente en la leyenda que cuenta Juan Tepano.

Gilberto, el joven abogado que aparece en "La vida privada" de 1947, es el mismo de La feria. Y no sólo eso. Los dos pasajes de las Fiestas Patrias de cada texto son casi idénticos. En "La vida privada" se lee:

36

Para los propósitos de mi análisis utilizo la serie Obras de J. J. Arreola, diseñada como una familia de textos. Después de la primera edición, hasta ahora, esta editorial sólo ha hecho reimpresiones. Cito poniendo entre paréntesis la abreviatura del libro y la página donde aparece el texto que menciono (cf. p. 29, nota 55).

Esa noche los cohetes, la algarabía y las campanas parecían tener por primera vez un sentido y eran la apropiada y directa continuación de las palabras de Gilberto. Los colores de nuestra enseña nacional parecían teñirse de nuevo en la sangre, en la fe y en la esperanza de todos. Allí en la Plaza de Armas, fuimos esa noche efectivamente los miembros de la gran familia mexicana y nos sentíamos alegres y conmovidos como hermanos (VI, p. 54).

En La feria se reproduce casi textualmente el párrafo:

Esa noche los cohetes, la algarabía y las campanas tuvieron sentido, porque eran como la justa continuación de las palabras de Gilberto. Los colores de nuestra Enseña Nacional parecían teñirse de nuevo en la sangre entusiasmada, en la fe y en la esperanza de todos. Allí en la Plaza de Armas fuimos efectivamente los miembros de la gran familia mexicana, y nos sentimos alegres y conmovidos bajo la lluvia pertinaz... (LF, p. 130).

La escena, el lugar, el personaje y el narrador coinciden. Pareciera que la obra arreolesca guarda un repertorio de fragmentos que pueden ser utilizados para situaciones similares. La diferencia que reposa en estos textos es que en "La vida privada" la narración depende de un solo narrador en primera persona, y Gilberto el otro personaje, junto con el narrador, ocupa un primer plano de la historia narrada. En La feria, es una voz más entre otras la que reseña las Fiestas Patrias, y Gilberto es un personaje mencionado entre la gran masa de figuras que pueblan la novela.

"El soñado", texto de 1949, atraviesa toda la obra³⁷ y de

37

Publicado originalmente en Varia invención, pasó a Confabulario de 1962 y se instaló finalmente en Prosodia.

repente aparece recitado, casi en su totalidad, por el Ángel de "Tercera llamada ¡tercera! o Empezamos sin usted". Sin embargo, 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.

"Pueblerina" de 1951 aparece también en "Tercera llamada..." Los actores de la farsa representan los fragmentos del texto que salen del micrófono narrativo. Don Fulgencio, personaje de "Pueblerina", y el marido de "Tercera llamada..." se identifican por sus papeles.

"Elegía" de 1951 y "De balística" de 1952, que aparecieron publicados al mismo tiempo y a tres hojas de distancia en el Confabulario de 1952, tienen exactamente el mismo comienzo:

Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobilior. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña redonda...

De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio (B, p. 93 y C, p. 89)³⁸.

38

En la versión original de Confabulario de 1952, este fragmento aparece en "Elegía" en la p. 83 y, casualmente, en "De balística" en la p. 89. Cuando Prosodia se separa de Confabulario, estos fragmentos con sus textos respectivos ocupan diferentes libros. A la vez, son paráfrasis del principio de la Canción a las ruinas de Itálica de Rodrigo Caro: "Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora / campos de soledad, mustio collado / fueron un tiempo Itálica famosa".

En "De balística" este fragmento ocupa sólo un párrafo, y los puntos suspensivos pasan al final; en "Elegía" es la primera parte de cuatro párrafos que describen la ciudad de Numancia y los hechos históricos que en ella ocurrieron. En "De balística" es el marco de entrada de un diálogo genialmente humorístico entre un arqueólogo y un estudiante.

El primer renglón de "Monólogo del insumiso"³⁹: "Poseí a la huérfana la noche misma en que velábamos a su padre", corresponde a un narrador que el lector reconoce como Manuel Acuña. Este enunciado pasa textualmente a la confesión general de La feria (LF, p. 84), en medio de una masa anónima de voces.

Un ejemplo similar de una literatura que se nutre a sí misma es la presencia de "Tú y yo" de 1959⁴⁰ en "¡Tercera llamada..." de Palindroma de 1972. La historia de Adán y Eva, con múltiples tratamientos en Arreola, pasa textualmente algunos párrafos a la farsa. El principio de "Tú y yo": "Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso" (B, p. 72), brota también del micrófono de "Tercera llamada...", y así, el actor que hace el papel de Ángel representa con pantomimas de "hipnotizador, de cha-

39

La primera vez que se publica es en Varia invención de 1949; en 1952 pasa definitivamente a Confabulario.

40

Aparece por primera vez en Confabulario de 1962 y finalmente pasa a Cantos de mal dolor de Bestiario de 1972.

mán, de mago, acróbata y prestidigitador de feria" el relato escrito con otra finalidad trece años antes. Arreola recurre una vez más a su propia literatura para recrearla y representarla, y algunas veces para ironizar sobre ella misma.

En "Homenaje a Otto Weininger" de 1960⁴¹, un perro aparece como narrador en primera persona: "Al rayo del sol, la sarna es insoportable. Me quedaré aquí en la sombra, al pie de este muro que amenaza derrumbarse" (B, p. 61). Este es el mismo perro, sarnoso y ciego, que aparece en 1963 en La feria: "le tenían cierto cariño porque estaba ciego y no se movía de su lugar, esperando la muerte al pie de la barda, donde había hecho un socavón, rascándose la sarna..." (LF, p. 90). Si en el primer texto el perro asume la narración: "Y me quedo siempre aquí, roñoso. Con mi lomo de lija. Al pie de este muro, cuya frescura socavo lentamente. Rascándome, rascándome..." (B, p. 61), en La feria un personaje anónimo se refiere a él al comentar que ha sido la única víctima del terremoto. También, y aunque no sea el mismo personaje, las palabras del perro, "construí uno de esos itinerarios absurdos en los que ella iba dejando, aquí y allá, sus perfumadas tarjetas de visita" (id.), se relacionan con lo que un personaje de La feria piensa de Alejandrina, la

41

Primero apareció publicado en Prosodia de Confabulario total de 1962 y Confabulario de 1966. Finalmente, pasó a formar parte también de Cantos de mal dolor, de Bestiario de 1972.

poetisa, "seguí inconscientemente algunos de nuestros inolvidables itinerarios de confianza y comercio" (LF, p. 126). Los recursos pueden ser muy similares y cercanos, aun cuando las situaciones sean diferentes.

La frase reticente que cierra, o más bien deja abierto "Post scriptum"⁴², "no se culpe a nadie..." (B, p. 67), es la misma que adopta cómicamente el marido de "Tercera llamada...", sólo que ahora un poco más desarrollada: "No se culpe a nadie de mi muerte..." (P, p. 127). "Tercera llamada ;tercera! o Empezamos sin usted" recopila parte de los textos que la anteceden y, con la intención de ser leída en voz alta, escoge fragmentos que introduce en un ambiente de farsa de circo, de juego de mentiras.

Por otra parte, algunos personajes de La feria aparecen en "Tres días y un cenicero". Por ejemplo, el zapatero metido a agricultor de La feria es el mismo personaje, padre del narrador y del autor concretamente, que aparece en "Tres días y un cenicero": "Y pensar que me pasé la vida yendo al aguaje de Cofradía... está a un paso de Tiachepa, donde yo sembraba..." (P, p. 19). Finalmente, en este texto de rasgos claramente autobiográficos, el narrador --que coincide con el autor de carne y hueso-- men-

42

Escrito en 1960, fue publicado primero en Prosodia de Confabulario total y cambia a Cantos de mal dolor a partir del Bes-tiario de 1972.

ciona a un personaje de La feria: "Marcel Bataillon me descubrió mediante Antonio Alatorre, la existencia de Francisco Sayavedra, el fraile aquel que mencioné en La feria, el que puso su iglesia aparte" (P, p. 20)⁴³.

Son muchos los canales de comunicación que se establecen entre los textos. Detrás del narrador de cada uno de ellos, hay otro narrador que mueve los hilos de toda la producción: registra, cambia, anota, sustituye, selecciona, invierte. Es una presencia estratégica y omnisciente que se coloca entre el narrador de cada texto y el autor de la obra y, muchas veces, como en "Tres días y un cenicero", coincide explícitamente con el escritor, esto es, con Juan José Arreola.

Hemos podido ver, a grandes rasgos, cómo la obra se nutre a sí misma eligiendo sus propios elementos para imitarlos, recrearlos e, incluso, parodiarlos. La presencia de éstos contribuye también a la unidad de la obra. Puede verse cómo los primeros textos de la década de los cuarenta persistirán a lo largo de la producción, no sólo en su forma original, sino sometidos a un juego de variaciones. La obra vuelve a sus orígenes, los asume y los transforma.

43

En este caso Arreola se refiere al libro de Marcel Bataillon, Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo xvi (1937), trad. A. Alatorre, 2ª ed., corr. y aum., F.C.E., México, 1966, pp. 811-813. Esta referencia es una muestra de cómo Arreola ficcionaliza las fuentes que utiliza en su escritura: Francisco Sayavedra, por ejemplo, no era ningún fraile (loc. cit.).

Fuentes, citas y epígrafes

Gran parte de la producción de Juan José Arreola se nutre de un caudal de inagotables lecturas, que brota desde la infancia del escritor y es estimulado por su quehacer artesanal e intelectual en contacto directo con los libros.

Una ráfaga de epígrafes, escogidos cuidadosamente por la mano seleccionadora de Arreola, sirve de presentación de algunos de sus libros y muchos de sus textos. En letras cursivas aparecen seductoras y sugerentes frases latinas --Horacio, Caesar, Appianus--, hay citas de literatura medieval, ecos cervantinos, versos de Quevedo, de Góngora, referencias bíblicas y de los evangelios apócrifos, sentencias kafkianas, fragmentos modernistas; aquí un párrafo de Moby Dick, algún verso de Claudel, de Darío, de Federico Mistral; la mirada poética de Pellicer; más allá un segmento del Hombre del búho, un pensamiento de Papini, evocaciones a François Villon, Pedro de Ronsard, Garci-Sánchez de Badajoz...

La huella de algunos textos ajenos alude a una temática, que en la obra de Arreola entra en un juego de variables⁴⁴; a un modo

44

Por ejemplo, el secular tema del cornudo que aparece con tratamientos diversos en "La vida privada", "Pueblerina", "El faro", por sólo mencionar algunos textos.

específico de estructurar el texto⁴⁵; a una tradición cultural y literaria⁴⁶; a la traducción, glosa o una nueva versión de un texto que se desgaja de su original y se expande en una ficción arreolesca⁴⁷.

En ocasiones la alusión es a un personaje histórico y no queda sólo ahí, sino que algunas veces éste se transforma en un personaje más del nuevo texto que se crea (Leonardo da Vinci en "Cocktail party" /B, pp. 63-64/, Aristóteles en "El lay de Aristóteles" /B, pp. 115-117/, Manuel Acuña en "Monólogo del insumiso" /C, pp.52-54/, Enrique González Martínez en "El condenado" /B, pp. 118-119/,

45

Como hemos visto, la obra arreolesca es una muestra muy amplia de ejercicios estilísticos: imita y transforma. En la transformación hay retos y atrevimientos, incluso hace prosa del verso conservando el ritmo de la forma original, como lo hace en "Epitalamio" de 1951 y en "Corrido" de 1952.

46

Un ejemplo es su Bestiario, así como la imitación de clásicos comienzos: "Había una vez un diamante en la molleja de una gallina de miserable plumaje" ("El diamante", B, p. 96). "Había una vez una niña chiquita, chiquita, que daba mucha lata en el zoológico" ("Achtung! Lebende tiere!", B, p. 68).

47

Uno de ellos es "La canción de Peronelle" (C, p. 109), que nos acerca a Voir dit (Vera dicho), joya francesa referida al amor del gran poeta y músico del siglo XIV, el anciano Guillaume de Machaut y la muy joven y bella Péronelle de Armentieres. Voir dit es publicado en 1876 por Paulin Paris. Tomo el dato de Gustave Cohen, "El siglo XIV", en La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo ix al xv (1949), trad. M. Nelken, 1ª reimpr., F.C.E., México, 1977, pp. 196-212.

Giovanni Antonio Boltraffio en "El discípulo" (/C, pp. 40-42/).

Estas alusiones son muy claras y explicitan de inmediato su referente. Sucede algo muy parecido con los títulos, por ejemplo, "Cocktail party" coincide con un texto de T. S. Eliot; "Flor de retórica antigua" es una alusión directa a Góngora; La hora de todos copia el título de Quevedo. Varia invención surge del primer verso de un soneto gongorino, "Varia imaginación, que en mil intentos" ("A un sueño"). Por los intersticios de la obra penetran también frases de orígenes diversos y se colocan en primer plano o en las interlíneas del texto, aceptando el homenaje que el escritor les rinde ya por la sugerencia, ya por la evocación.

Arreola pone en juego sus malabarismos de frases y palabras para recrear fragmentos y temas literarios, muchas veces consagrados. En "Teoría de Dulcinea" se parodia el principio de El Quijote: "En un lugar solitario cuyo nombre no viene el caso hubo un hombre que se pasó eludiendo a la mujer concreta" (E, p. 76). El nuevo texto capta la sintaxis y copia el significado original, realizando tan sólo pequeños cambios en el léxico.

En ocasiones, los textos arreolescos se acercan aún más a los originales y los calca, poniéndoles la referencia exacta y la firma de su auténtico autor, por ejemplo, "Los alimentos terrestres" (C, pp. 147-151) del Epistolario de Góngora. Este mismo título corresponde a un texto de André Gide, Les nourritures terrestres, escrito en 1897.

La familiaridad de Arreola con libros de los que muchas

veces corrigió originales y pruebas, y que otras tantas tradujo, así como su amor por la palabra, su ritmo y sonoridad, lo tienen en ocasiones a reproducir una primera frase de su amplio repertorio libresco y de ahí derivar todo un texto, como ocurre con "El rey negro" inaugurado por un verso de Nerval: "Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolable" (B, p. 58). En otras ocasiones, como hemos visto, acude a Góngora por medio de exégesis que bañan sus palabras con tonos gongorinos, como resultado de un conocimiento cercano del autor y de un magnífico ejercicio estilístico. Muchas veces el narrador asume el papel de un poeta como en el caso de "El condenado" y "Monólogo del insumiso"⁴⁸, para reflexionar sobre el proceso de su propia producción poética y la crítica a que se ve sometida en su contexto histórico.

Asimismo, Juan José Arreola visita clásicas galerías literarias para ponerse bajo el brazo folios temáticos tradicionales y después hacer con ellos sus propias versiones. Mediante éstas, lo ya sabido de la cultura tradicional cobra una presencia desempolvada, ligado a sus orígenes con un fino lazo irrompible, pero transformado por una nueva combinatoria de elementos, de síntesis y expansiones, de cortes y tomas de distancia respecto al objeto en cuestión. Lo mismo sucede con los mitos y mitologías que pe-

48

Como hemos visto, Enrique González Martínez en el primer caso; Manuel Acuña en el segundo.

netran en la obra: el paraíso perdido, la pareja edénica, el pecado original, los valores religiosos, la protección a los desvalidos, la reputación caballeresca, los adelantos de la ciencia y la tecnología, los propósitos de una nueva vida, las parábolas, los juegos del intelecto. Elementos todos diseminados en las grandes esferas literarias que aquí, después de cuidadosas y atrevidas piruetas del pensamiento y del lenguaje, aparecen tratados literalmente, con otros sentidos, y muchas veces con un giro de ciento ochenta grados respecto a otras versiones: el mito se invierte; la mitología se ironiza.

VIDA Y LITERATURA

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

Oficios y ocupaciones

Como todo escritor, Arreola hace un corte selectivo para elegir a sus personajes. Desde sus primeros textos, el papel del

trabajo, como oficio o como profesión de los personajes, aparece como una constante. En "Hizo el bien mientras vivió" el narrador, sin explicitarlo, se coloca desde un principio en su profesión: es un abogado, director también del periódico de una agrupación cristiana, que actúa de acuerdo con el prestigio derivado de su posición social. En "Pueblerina" el personaje también es un abogado que, no obstante sufrir una metamorfosis corporal, sigue fungiendo como tal: "De lejanas tierras venían los litigantes a buscar el patrocinio de un abogado con cuernos" (C, p. 46).

En algunos textos, como en "El rinoceronte", el narrador asume un papel femenino en primera persona y narra sus experiencias pasadas: "Durante diez años luché con un rinoceronte; soy la esposa divorciada del juez McBride" (C, p. 24). En este caso, funciona el punto de vista de un personaje que compara, desde su resentimiento, la figura y proceder de su exmarido con los de un rinoceronte. Abogado también es el narrador de "Libertad": "emprendí la penosa tarea de redactar los artículos de una dilatada constitución que presentaré mañana a la asamblea general" (B, p. 91). Desde este momento se ve cierta preferencia por la profesión de estos personajes: todos son abogados de provincia y, por su carrera,

tienen contacto con la ley, Sin embargo, Arreola los presenta finalmente en su intimidad y cotidianidad, en el papel de un ciudadano cualquiera.

Por otra parte, la situación económica y social de los personajes está condicionada por su hacer, lo que trasluce la manera como el escritor percibe la división social a partir del trabajo. En la obra aparece una amplia gama de oficios y ocupaciones: mientras que en "El fraude" el narrador es un vendedor de estufas, en "Un pacto con el diablo" es un sastre: ambos, en primera persona, aluden a su oficio. En "Pablo", el personaje es el cajero de un banco y en su contexto laboral sufre una revelación que le cambia su rutina y su destino, como sucede con el apóstol Pablo. En "Epitalamio", la voz narrativa pertenece a un personaje femenino que alude a una pareja y reflexiona sobre ella, al mismo tiempo que cumple con su oficio, "mientras aseo y pongo en orden la alcoba" (B, p. 77).

Un tendero es el narrador de "La vida privada". Su ocupación, como la mayoría de las ocupaciones y oficios que surgen en toda la obra, se caracteriza por su contacto con la gente: "La hilera de clientes a lo largo del mostrador ha sido para mí un campo inagotable de experiencias y a él he consagrado gustosamente mi vida" (VI, p. 63). La forma como este personaje lleva a cabo sus ocupaciones es la misma que adopta cuando narra su situación personal: "Lealmente, he tomado mi vida privada y la he puesto sobre el mostrador, como cuando cojo una pieza de tela y la extiendo para el detenido examen de los clientes" (VI, p. 64).

Algo similar sucede con don Fidencio, el cerero de La feria. Del extremo cuidado de las velas de su tienda pasa, una vez que siente perdido su honor, a asumir en su oficio su humillación: "puso sobre el mostrador toda su existencia de velas de cera blanca y dejó que las gentes del pueblo las manosearan a su antojo, les clavaran las uñas y se fueran sin comprarlas..." (LF, p. 155). La vida íntima y la ocupación de los personajes entran en un juego de repercusiones mutuas.

Es también en La feria donde aparecen frecuentemente las referencias a las profesiones, oficios y ocupaciones. Aparece la figura del licenciado, usurero del pueblo, y una variedad de opiniones y puntos de vista en relación con su persona y sus actividades. La novela es un muestreo de la vida artesanal de Zapotlán, se menciona a los obrajeros, alfareros, carpinteros y albañiles. Al describir un oficio, Arreola muestra el dominio del suyo —el de la escritura— y el del oficio que describe.

En La feria hacen acto de presencia las labores de los adoberos, labradores y agricultores; muchos personajes se dan a conocer por medio de su ocupación, el zapatero-agricultor, don Fidel el cerero, don Salva el comerciante, Hilario el carnicero, don Atilano el cohetero, Urbano el campanero, entre otros. Los puestos, los cargos,

las profesiones, así como el papel social de los personajes, se deslizan también en algunos fragmentos de la novela: por ejemplo, el rol del médico del pueblo, el de don Faustino, presidente municipal, el del cura, el de Juan Tepano y los naturales desposeídos de sus tierras, el de los mayordomos de la fiesta. Los personajes de esta novela en su quehacer y ocupación diaria marcan un tiempo cotidiano de la vida de un pueblo.

El oficio y la ocupación de los personajes es una constante en la obra de Arreola que refleja su preocupación por el valor del trabajo y las relaciones sociales que se establecen. De la reflexión sobre los oficios, descritos minuciosamente en los textos, se deriva también el proceso de creación: la obra muestra dicho proceso en "El lay de Aristóteles", "El discípulo", "Parturient montes". El papel del trabajo y el acto de la creación son, pues, aspectos de la realidad que interesan al escritor.

Espectáculo, actores y espectadores

Como resultado de una visión de los acontecimientos, propia de una cultura callejera --muchas veces pueblerina-- que rodea a la figura del escritor, en la obra arreolesca se cuelan charlatanes, saltimbanquis, prestidigitadores y espectáculos de chaquiras, lentejuelas y terciopelos desvaídos.

Arreola abre las puertas de su creación al espectáculo callejero, al personaje marginado que vende en las esquinas hasta su propio cuerpo y, así, enriquece su ficción con la jugosa e infinita realidad que alimenta su espíritu inquieto:

En otros tiempos yo hubiera sido un juglar, un mendigo, un narrador de cuentos y milagros. Descubro mi vocación demasiado tarde, alcanzada la madurez y a la mitad de un siglo en donde no caben ya esta clase de figuras. De todas maneras, he querido contar mi fábula a dos o tres pobres de espíritu, ofrecer mi colección de miserias a unos cuantos ingenuos rezagados ("El fraude", VI, p. 69).

Dentro de un campo significativo de esta producción, la cotidianidad de los personajes es un motivo persistente⁴⁹, que muchas veces se rompe con la irrupción de un hecho extraordinario⁵⁰. Ese hecho puede ser a veces un espectáculo callejero que invade la rutina y convierte a los transeúntes en su público.

En "Parturient montes" se acosa a un personaje que un público exigente proclama, dentro del texto, como narrador. Posteriormente, éste cuenta su experiencia como narrador de la leyenda que

⁴⁹ En algunos cuentos, como en éstos, la cotidianidad es de los personajes; en La feria, como veremos en el capítulo 3, es una cotidianidad histórica colectiva.

⁵⁰ En "Un pacto con el diablo" un hecho fuera de lo común invade la vida del personaje. Éste no sabe si su encuentro con el otro personaje fue o no un sueño. La incertidumbre que permanece en el texto lo colocaría, según Todorov, en el ámbito de lo fantástico" (Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica /1970/, trad. S. Delpy, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, especialmente cap. 2, "Definición de lo fantástico", pp. 33-52).

se inserta y da lugar al relato. Sólo que, a diferencia de la narración que él mismo asume en forma voluntaria, su papel de narrador de la clásica leyenda es un papel forzado, efecto de la amenaza de un grupo de espectadores: "Ayer fui asaltado en plena calle por un grupo de resentidos. Cerrándome el paso en todas direcciones, me pidieron a gritos el principio del cuento" (C, p. 15). Esto es, hay un personaje que narra un relato dentro del cual se niega a sí mismo como narrador: "Abrumado y sin salida, haciendo un total acopio de energía, me propuse acabar con mi prestigio de narrador" (id.). Aun así, este personaje asume un doble papel narrativo —del texto y de la leyenda— e incluso aparece como actor del legendario parto de los montes, "recorro mis bolsillos uno por uno y los dejo volteados, a la vista del público. Me quito el sombrero y lo arrojé inmediatamente, desechando la idea de sacar un conejo" (C, p. 17). Hay un tono insistente en todo el texto por no parecer farsante o charlatán; sin embargo, consumado el milagro —el nacimiento del ratón— el narrador promueve la aprobación estruendosa de su acto de prestidigitador, "yo mismo doy la señal del aplauso y la ovación no se hace esperar" (id.), acto que, al mismo tiempo, agiliza el punto final de la dramática escena.

Mientras que en "Parturient montes" el narrador es el actor que monta con el público el espectáculo callejero, en "Una mujer amaestrada" el narrador, también personaje del relato, encuentra a su paso a un grupo de espectadores y actores ya en escena. En ambos casos, se trata de un personaje que anda por las calles,

espacios totalmente abiertos que pueden dar cabida a encuentros inesperados, como en el "Mapa de los objetos perdidos", en donde una vez más aparece un narrador en primera persona que deambula solitariamente por las calles y es abordado por un vendedor: "Cuando me ofreció una demostración acepté curioso porque era domingo y no tenía que hacer" (B, p. 97). Como puede verse, la desocupación y el tedio son características de esos personajes oprimidos en su cotidianidad.

En "Una mujer amaestrada", el espectáculo es observado por un público. Fuera del espectáculo y los espectadores, está el espacio del que se posesiona el narrador para poder dar a conocer su relato. Él tiene como espectáculo al público y al espectáculo en sí. A veces atraviesa la mirada del público y ve directamente a los actores, pero siempre está alerta de esos espectadores que sólo él, por estar detrás de ellos, puede ver. El lector del texto ve uno por uno y conjuntamente al narrador, a los espectadores, de los que éste forma parte, y a los actores, siempre a través de lo que aquél, en primera persona, le permite ver.

Tanto en "Una mujer amaestrada" como en "Parturient montes", el desenlace de la escena callejera es catalizado por un personaje que es espectador. En el primer texto, se convierte en actor para solidarizarse con la mujer del espectáculo; en el segundo, una mujer del público le sirve de musa al actor. En ambos nace la complicidad entre actores y público para dar lugar al triunfo rotundo del espectáculo.

Otras veces, la cotidianidad se rompe con la presencia de un espectáculo insólito anunciado por medio de un pregón callejero: "Al grito de '¡cambio esposas viejas por nuevas!'" ("Parábola del trueque", C, p. 117). En este caso, el espectáculo es el pueblo mismo, y el personaje que lo narra es el único que permanece fuera de los sucesos que cuenta. Hay una barrera entre las calles que se impregnan de sucesos novedosos y la casa que guarda la cotidianidad. Los personajes que quedan dentro de la casa se preservan del chantaje del estafador, aunque pueden mirar desde adentro lo que sucede afuera. El lente por el que se mira el espectáculo es la ventana de la casa, puente de contacto y distancia que amenaza con la irrupción de los sucesos seductores que desfilan por la calle: "Yo me quedé temblando detrás de la ventana, al paso de un carro sinuoso" (id.). El punto de vista del narrador se coloca detrás de la ventana; las escenas y los actores quedan fuera, la costumbre y la rutina dentro, en un sistema de relaciones preestablecido y resguardado: "Ella estaba tranquila, bordando sobre un nuevo mantel las iniciales de costumbre" (id.).

En ocasiones la cotidianidad se rompe por sucesos que resultan absurdos. En "Una reputación", por ejemplo, un narrador en primera persona cuenta su experiencia vivida en un camión de pasajeros. Hechos comunes y corrientes (ceder el asiento a una dama) se elevan hasta alturas inauditas (el narrador se convier-

te en héroe durante el trayecto). La persistente rutina que tiene algunos relatos, en este caso, sólo es rota en forma instantánea y, aun en esos momentos que consagran la reputación del personaje, subsiste la angustia, el temor de ser invadido por una parte de ese mismo público: "Al bajarme, bien podría estallar a mis espaldas la ovación o la rechifla" (C, p. 154). La mirada del residuo de un público presente, pero no incorporado al primer plano de la escena, amenaza con advertir sobre una posible charlatanería del actor.

Las escenas gloriosas de "Una reputación" son breves y apuntan a su agotamiento inmediato, tienen un doble movimiento: el que se da entre ellas en un espacio móvil, el camión, y la relación de éste con un espacio fijo, el del exterior en donde se fija la rutina.

Los personajes de los textos mencionados, todos ellos narradores en primera persona, tienen la capacidad de reflexionar y dar a conocer su punto de vista sobre su propia existencia y el entorno que los rodea. Sin embargo, pueden ser víctimas y quedar atrapados en un suceso inusitado o absurdo con el que topan azarosamente. Esos sucesos pueden ser autorizados y desautorizados por el orden público. En "Parturient montes", el narrador de la leyenda actúa sobre el banquillo de un agente de tránsito;

no es sino hasta después cuando se anuncia la sirena de una ambulancia. En "Una mujer amaestrada", un guardia intenta prohibir el espectáculo: "El guardián del orden público se acercó nuevamente a hostilizar al saltimbanqui. Según él, estábamos entorpeciendo la circulación, el ritmo casi, de la vida normal" (C, p. 101). Lo que permite finalmente el espectáculo --interruptor de lo cotidiano-- no es el permiso oficial de las autoridades, conseguido con anterioridad, sino el permiso personal de un guardia, logrado por medio de un soborno. Vencido el obstáculo, los actores pueden vender su trabajo como mercancía a un público que con él se entretiene.

Otras veces, el espectáculo se conduce voluntariamente hacia el centro de la intimidad del personaje. En "La migala", los personajes visitan una feria callejera para romper su tedio y uno de ellos, el narrador del relato, adquiere la araña: "Unos días más tarde volví para comprar la migala, y el sorprendido saltimbanqui me dio algunos informes acerca de sus costumbres y su alimentación extraña" (C, p. 27). Así como en "Una mujer amaestrada" el espectáculo circense se traslada a una plaza de las afueras, en "La migala" el espectáculo de la "barraca inmunda de la feria callejera" se convierte en propiedad privada y es trasladado a la casa del personaje. Este poco a poco se va desterritorializando para ceder su espacio al objeto que lo aparta del mundo y lo enfrenta a sí mismo. Al igual

que en "Autrui", el personaje finalmente queda atrapado en su situación: el mundo queda afuera; el personaje, en un laberinto sin salida como en "La migala", y opta por ser víctima de un victimario elegido por su propia decisión.

Lo absurdo y lo inesperado, el elemento sorpresivo y la ambigüedad de los relatos tienen una constante: el cambio de vida, lo viejo por lo nuevo, ya se trate de las esposas de "Parábola del trueque" o de las estufas de "El fraude". Algunas veces, es una interrupción momentánea; otras, es un cambio rotundo en la vida de los personajes como en "La migala", "Pablo", "Pueblerina", "El mapa de los objetos perdidos". En este último, el personaje opta por una realidad vista a través de un mapa: "Desde entonces vivo de los hallazgos deparados por el mapa. Vida miserable es cierto, pero que me ha librado para siempre de toda preocupación" (B, p. 97). Estos personajes hacen un corte respecto al mundo y se asumen, de acuerdo con sus posibilidades, como actores de su propia existencia en el contexto inmediato que los circunscribe.

Las escenas callejeras y la cultura popular en los textos de Juan José Arreola hacen su explosión en La feria, ya no sólo desde una perspectiva muchas veces angustiosa del personaje que narra en primera persona sus experiencias, sino desde el enfoque englobador de un microcosmos social pueblerino, en el que repercute el eco de la multiplicidad de voces y aflora la confluencia

de canales transmisores de disímiles puntos de vista, de una desbordante pluralidad discursiva. En La feria, la narración corre a cargo de un sinfín de personajes que se convierten en narradores, espectadores y actores de las fiestas paganas y profanas; de los hechos cotidianos y extraordinarios que inundan ese específico microcosmos social; del pasado y el presente que se dan cita en un momento dado de una historia cíclica que avanza y retrocede, mientras se abre y se cierra intermitentemente a los acontecimientos y fuerzas que la ponen en juego dentro de su propio proceso histórico-social.

MODALIDADES DE LA OBRA

La escritura como oficio y el lenguaje oral arman fundamentalmente el sistema de producción de la obra, adoptando una peculiaridad: el fragmentarismo.

Por una parte, existen en la obra personajes que escriben y reflexionan sobre su escritura; hay espacios textuales que se abren y ceden lugar a la reflexión que se hace sobre este proceso. Por otra parte, el fragmento produce la entrada de la oralidad al texto. La escritura como oficio o labor aparece en varios textos, y es realizada sólo por unos cuantos personajes; la oralidad se concentra básicamente en La feria y se pone en boca de todos. El juego que se establece entre estas dos instancias da lugar, pues, a una obra escrita que incluye la oralidad.

Escritura/lectura

La presencia tematizada de la palabra escrita aparece en formas variadas: diarios personales, apuntes, cartas, libros, anuncios, noticias periodísticas, documentos, prácticas literarias. En algunas de estas formas se muestra el acto de la escritura y se explicita una relación entre el personaje que escribe y reflexiona sobre su escritura, y un supuesto lector que tiene acceso a dicha práctica. El acto de escribir aparece, así, como tema y establece un circuito de comunicación interno en el texto: los personajes son escritores y lectores, y su función y relación mutua van conformando el texto.

El diario.-- Elegir el diario como forma de escritura supone un sujeto que escribe y que, en primera instancia, es lector de sí mismo. Su papel, pues, es doble: es escritor y lector de su propio texto. Tal es el caso de "Hizo el bien mientras vivió", de algunos pasajes de La feria y de "Tres días y un cenicero". El recurso del diario atraviesa toda la obra de Arreola.

En el caso de "Hizo el bien mientras vivió" hay permanentes alusiones al acto de escribir el diario: "Recuerdo con satisfacción que hoy hace un año que comencé a escribir estos apuntes" (VI, p. 15). Estas alusiones que, como vemos, aparecen desde el inicio de la producción arreolesca, ponen a circular el recuerdo hacia un pasado específico. Al mismo tiempo, escribir un diario

permite registrar la cotidianidad, el vivir al día y fecharlo, anotar los sucesos diarios y ver como éstos se concatenan para incorporar nuevos acontecimientos en esa cotidianidad. Sólo una escritura fragmentada puede registrar los hechos en su proceso de desarrollo.

Del mismo modo, hay un tiempo inmediato al presente de la escritura; el momento de la enunciación sigue paso a paso el enunciado. En el diario hay una voluntad de rescatar la exactitud del presente de la escritura, la inmediatez entre el hecho y el acto de escribir: "Antes de lo que puede o no pasar, aquí está la fiel y verdadera historia de lo ocurrido el día de ayer a las seis de la tarde, ya con el sol para caerse al otro lado de la Media Luna" ("Tres días y un cenicero", P, p. 12). Esta cercanía extrema entre el hecho que se narra y la narración propiamente dicha responde a una visión de la realidad: por una parte, se capta lo inmediato y el instante, y se fijan en la escritura; por la otra, la noción de tiempo presente se liga a una noción de cotidianidad.

Los personajes que escriben su diario, por ejemplo en "Hizo el bien...", lo hacen en primera persona y reflexionan sobre su escritura desde su soledad y aislamiento. Por su condición social son dueños de un tiempo que le pueden dedicar a la escritura, mediante la cual piensan sobre su propia situación y dan a conocer su visión de los hechos: "este diario no tiene ya sen-

tido. Apenas me case, he de destruirlo. (No, quizá lo conserve como un recuerdo de soltero)" (VI, p. 35).

Podría decirse también que los diarios son prácticas de enamorados, como es el caso del adolescente de La feria que escribe el suyo, en el que reflexiona sobre su vida sentimental: "como todos los enamorados, vivo en la incertidumbre. Sé de ella pocas cosas, y sin embargo ya me he hecho muchas ilusiones" (LF, p. 102); prácticas escriturales a las que se alude irónicamente en otro texto: "El comité suspende la búsqueda, pero no desaparece. Olvidando su tradicional romanticismo, entra al terreno francamente comercial y se dedicará en adelante a la publicación opuscular de epistolarios, relaciones, diarios íntimos, Infierno de Enamorados, cuadernos de bitácora, lenguaje de las flores, mapas y cartas de marear" ("Loco dolente", B, p. 48).

Sin embargo, el personaje de "Hizo el bien..." llena su diario no sólo de comentarios sobre la amada, a quien le dedica alabanzas y halagos en sus primeros escritos, sino sobre sus menesteres y conflictos de cada día: "Este diario debe registrar también cosas desagradables" (VI, p. 10). A diferencia de éste, el de la amada funciona como modelo de una práctica de vida y escritura: "Ella escribe su diario desde hace muchos años y sabe hacerlo muy bien. Tiene una gracia tan natural para narrar los hechos que los embellece y los vuelve interesantes. Cierto que a veces exagera" (VI, p. 12). Las remisiones del primer diario al

segundo son sutilmente irónicas y descubren un diario cursi y enmascarador de la realidad.

Por otra parte, en el mismo texto hay una alusión a un tercer diario, "creo que esto de escribir diarios está de moda. Accidentalmente he descubierto sobre la mesa de la señorita María una libreta que, cuando menos lo pensé, tenía abierta frente a los ojos" (VI, p. 29). Vistos así, los diarios íntimos de este texto no son exclusivos de su autor. Un personaje lee su diario a otro personaje, el narrador del texto. Este se entera, además, de otro diario y, a su vez, escribe el suyo que alude a todos y será leído por el lector del texto. Tras los ojos de un primer lector (autor del diario), están los ojos de un segundo lector (el narrador), que, dueño de la información, la hace llegar a un lector virtual a través de su rejilla interpretativa. La mirada del narrador de este texto cumple una triple función: es primer lector de su propio diario; segundo lector de los diarios ajenos a los que tiene acceso; y, como lector virtual, puede leer todo "Hizo el bien..." que es su diario convertido en texto. En éste nada permanece oculto, lo que se va convirtiendo en una característica de la obra.

"Hizo el bien..." que, como hemos visto, está escrito en primera persona y en presente, cubre casi cinco meses del tiempo de la historia, aunque el diario anote en sus primeros datos que celebra un año de haberse iniciado. Es significativo que el

diario en sí se inicie el primer día del mes, con propósitos y reflexiones, y concluya el 24 de diciembre, fecha de celebración religiosa, de epifanía y de nacimiento. Empezar y concluir el diario de esta manera indica renovación e inicio de una vida. Escrito en su principio desde la soledad de su autor, el diario se agota en el momento justo de acabar de contar la historia, una historia ahora compartida.

Si bien los diarios que aparecen a lo largo de la obra de Juan José Arreola se refieren a una temporalidad inmediata de los hechos, son entre ellos diferentes en su periodización y en el registro de los acontecimientos. En La feria, el diario del poeta enamorado se intensifica por días, así como su amor. No obstante, es sustituido por otras prácticas de escritura, "dejé de apuntar en mi diario porque me puse a escribir una novela. La media docena de lectores que ha tenido, no escatimaron su elogio" (LF, p. 113). Se suspende la escritura íntima del diario por una práctica que repercute colectivamente.

Este diario se retoma, más que nada, para narrar experiencias afectivas y, finalmente, sin que la historia se clausure, la insatisfacción amorosa lo elimina: "la quiero mucho, pero un año es muy largo. Además este diario no sirve de nada. Mejor escribo una novela" (LF, p. 139). Tal pareciera que en este caso el diario debe cumplir una función utilitaria para quien lo escribe y, al no ser así, se reemplaza por otro quehacer propio de

un personaje escritor. En "Tres días y un cenicero", después de un epígrafe de Papini, "ha llegado para mí el día en que nace más de un sol y cedo con la máxima despreocupación los harapos de la noche"⁵¹, se fechan tres días y noches de sucesos y sueños alrededor del hallazgo de una estatua. El narrador, que en este caso elabora un diario para los demás⁵², escribe al final del texto una nota en letra menor, a distancia de la anécdota que cuenta y hace constar, aun con cierta ambigüedad, una realidad vivida y narrada por él mismo.

Convergen en este diario citas, remembranzas infantiles, pasajes y personajes de La feria, encantos y encantamientos, obsesiones personales, juegos literarios. El texto se convierte en una caja de resonancia de las experiencias de un autor que asume su oficio en una frase concisa, "escribo porque creo en milagros", (P, p. 25)⁵³ y que al final, una vez que el texto --diario de un viaje-- ha dado cabida incluso a algunos diálogos, muestra una escritura que aparenta ser un dictado: "Entre todos la acomodan

51

Giovanni Papini, Gog (1930), trad. M. Verdaguer, 2^a ed., Plaza & Janés, Barcelona, 1962, p. 180.

52

Es éste un texto autobiográfico de Juan José Arreola. En él se intelectualiza una experiencia de vida y se despliega su experiencia de escritor.

53

El acto de la escritura se explicita por las declaraciones de los personajes, del narrador y, en este caso, del autor llamado Arreola, cuyas palabras, "escribo porque creo en milagros", manifiestan una actitud mística y religiosa respecto a la escritura.

punto Le vienen los pies como zapatos a la medida punto Me la echo encima y la tumbo de un martillazo punto y coma /.../ paréntesis en voz baja y suplicante dos puntos admiraciones esto táchalo por favor coma /.../ ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo" (P, p. 27). El efecto producido por esta parte del texto cargado de angustia es el de un narrador que termina hablando y corrigiendo en voz alta su escritura o que acude, ante una imposibilidad momentánea, a un lector o lectores para que tomen el dictado y coloquen la puntuación solicitada. Así el lector multiplicará su práctica: leerá, anotará, corregirá a petición de parte y acabará por ser cómplice, al menos de los puntos y las comas, de los espacios en blanco y de las reticencias del texto.

Existen algunos textos en la obra de Juan José Arreola que se acercan a este tipo de escritura en forma de diario. Un ejemplo es "Autrui" (1951) que, escrito en primera persona y en tiempo presente, está estructurado de esta manera. Encierra los siete días de la semana. El texto es resultado de la reflexión diaria de un personaje acosado por un laberinto. Finalmente, se cierran el tiempo y el espacio, clausurando un círculo sin opción a una apertura.

Como hemos visto, en la producción arreolesca encontramos frecuentemente este recurso literario que corre a cargo de los

personajes. El fragmentarismo, la atmósfera de la cotidianidad, el narrador en primera persona, el presente de la narración y la alusión a un espacio próximo --incluso subjetivo-- al momento de la escritura, caracterizan estos textos que presentan, al mismo tiempo, similitudes y diferencias entre sí.

Elegir el diario es elegir una forma de expresar la intimidad en la escritura, tanto por lo que el diario registra como por la manera de hacerlo. Es, al mismo tiempo, anotar casi en forma inmediata el hecho y la reflexión que sobre él se hace y es mostrar, también, un proceso aún no concluido⁵⁴. En su soledad, los personajes escriben, reflejando la actividad propia del escritor, es decir, su oficio.

Los apuntes.— Muy cercana a la escritura de los diarios se encuentra otra forma de escritura en la obra de Arreola, son los apuntes que escriben algunos personajes. En ellos persiste también la discontinuidad de la escritura y los bloques de fragmentos que dan lugar a significativos espacios vacíos.

Los personajes que llevan al día sus apuntes hacen de la escritura una práctica constante, cuando no un oficio. Tal es

54

Respecto al diario como recurso, Blanchot afirma que "el Diario arraiga el movimiento de escribir en el tiempo, en la humildad de lo cotidiano fechado y preservado por su fecha" (El espacio literario, ed. cit., p.23). Quien escribe su diario, según Blanchot, lo hace, "al menos, a pedido de su historia cotidiana y de acuerdo con la preocupación de los días" (id.).

el caso del zapatero de La feria que se dedica durante un tiempo al trabajo de la tierra, lo que sirve de motivación para sus notas: "Junto a mi libro de cuentas agrícolas, que estoy llevando con todo detalle, se me ocurrió hacer estos apuntes" (LF, p. 9). El cultivo de la tierra se relaciona, en este caso, con el papel de la escritura. Son apuntes muy cuidadosos que describen paso a paso el trabajo de las manos artesanales y más que nada de las labores agrícolas. La palabra escrita se desenvuelve en el espacio textual como producto de un oficio poético que sitúa al personaje, por su propio lenguaje, en un nivel social "culto" en relación con los demás personajes de La feria:

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 (LF, p. 38).

Este pasaje, que parece filtrarse a través de un cristal diáfano retocado, está muy próximo a las reflexiones de Derrida sobre la economía del labrador de la que hablaba Rousseau, la escritura por surcos y el surco de la agricultura: "Llegado al extremo del surco /el labrador/, no vuelve al punto de partida. Da vuelta el arado y el buey. Parte luego en sentido inverso. Beneficio de tiempo y de energía. Mejoramiento del rendimiento y disminución del tiempo de trabajo"⁵⁵.

⁵⁵ Jacques Derrida, De la gramatología (1967), Siglo XXI, Buenos Aires, 1970, p. 362.

El trabajo del surco --de izquierda a derecha, de derecha a izquierda-- marca una economía original en el acto de la lectura y el de la escritura⁵⁶. De acuerdo con Derrida, podemos sugerir que la lectura del pasaje arreolesco es comparable al trabajo de la tierra, la "economía visual de la lectura obedece a una ley análoga a la de la agricultura"⁵⁷.

Los apuntes del agricultor aprendiz, escritos en fragmentos, son parte de un contexto mayor, La feria, que también tiene una estructura fragmentada. De alguna manera, operan como una puesta en abismo del texto.

Tanto el diario como los apuntes anotan hechos y reflexiones de los personajes. En el primero predomina la reflexión sobre el hecho, mientras que en el segundo es el hecho el que tiene un primer plano. Ambos modos de escritura reflejan una cercanía entre el sujeto de la escritura y ésta, así como un proceso en desarrollo.

La carta.—En la obra de Arreola se elige además otra práctica de escritura, que corresponde al género epistolar. Las cartas establecen también un circuito de comunicación entre el personaje que escribe y el destinatario. En "Hizo el bien..." la carta influye en el diario, es decir, una escritura --la del diario-- copia la otra, la de la carta, "y mucho le agradeceré recomendar

56

Ibid., p. 363. Sólo estamos marcando una diferencia visual entre la escritura y la lectura. De ninguna manera intentamos aislar estas dos partes consideradas como indisolubles dentro de un mismo proceso denominado genéricamente escritura.

57

Id.

discretamente a cierta persona, con respecto a este asunto" (VI, p. 26). De esta manera, un personaje lee la carta que otro le envía (es el destinatario), la incluye en su diario y, así, se la pasa textualmente al lector del texto. De nuevo nos encontramos con una doble lectura del escrito. Las cartas son un lugar común en este relato.

En "El silencio de Dios", el diálogo se da en la correspondencia por carta entre un personaje y Dios. Ambos son destinatarios y remitentes. El lector del texto se enfrenta como un intruso a dos cartas escritas en primera persona; una provoca, la otra contesta. La primera carta se pone "delante de los ojos que ven todo" (C, p. 138) y alude indirectamente a Dios, "creo que esto no se acostumbra: dejar cartas abiertas sobre la mesa para que Dios las lea" (id.); finalmente, se envía con la certeza de la pérdida: "Desde la orilla entonces, desde el embarcadero, dirijo esta carta que va a perderse en el silencio..." (C, p. 143). Por el contrario, la otra carta, la de Dios, se escribe con puntos de referencia. El mensaje entra en un circuito de comunicación, tiene un emisor y un receptor insertados en un mismo código. Dios se "humaniza" y adopta el mismo sistema de comunicación que recibe, reflexionando a su vez sobre la escritura:

Por lo demás, mi carta va escrita con palabras. Material evidentemente humano, mi intervención no deja en ellas rastro; acostumbrado al manejo de cosas más espaciosas, estos pequeños signos, resbaladizos como guijarros, resultan poco adecuados para mí. Para expresarme adecuadamente, debería emplear un lenguaje condicionado a mi sustancia. Pero volveríamos a nuestras eternas posiciones y tú quedarías sin entenderme. Así pues, no busques en mis frases atributos excelsos: son tus propias palabras, incoloras y naturalmente humildes que yo ejercito sin experiencia (C, pp. 143-144).

El narrador, asumiendo una primera persona en el relato, se bifurca en dos puntos de vista. Uno de ellos es limitado y desesperadamente invocador: "no tengo destinatario para mi mensaje de naufragio" (C, p. 138); no le habla a Dios de tú a tú, sino que le da salida a su desaliento sin reproches, y de todos modos tiene la esperanza de que Dios pueda escucharlo. El discurso prevé cualquier lector.

El otro punto de vista es omnisciente y omnipresente. Las palabras de Dios, traducidas en lenguaje humano, están teñidas de un tono moderadamente consolador y paternalista. Esta carta, al contrario de la primera, supone un destinatario directo y está redactada a base de los datos proporcionados por aquélla. El segundo punto de vista —el de Dios— funciona especularmente frente al primero, pero es poseedor de la clave y el enigma, y, por lo tanto, ocupa un lugar privilegiado en el sistema de relaciones establecido con el otro punto de vista.

Las dos cartas de "El silencio de Dios" tienen su punto de encuentro en un silencioso espacio en blanco, pauta textual que presupone un intercambio de papeles: el remitente pasa a ser destinatario legitimado por Dios, y éste adopta el papel de un remitente que, con humor, gracia y ternura, contesta punto por punto el texto del que es destinatario.

Uno de los mejores ejemplos de la presencia de la carta en la obra de Arreola es, indudablemente, "Carta a un zapatero". No es tan sólo la presencia de una carta en el texto, sino que la carta es precisamente el texto y viceversa. "Carta a un zapatero" es, en la producción arreolesca, una excelente muestra del dominio del

género. Esta carta, a la vez, desarrolla una de las características fundamentales de toda la obra: la atención al oficio, sobre todo, al artesanal (cf. pp. 64-68).

Si por una parte los diarios y los apuntes revierten sobre la persona que los escribe, las cartas se dirigen a una segunda persona (suponen dos interlocutores) y amplían el circuito de comunicación en el cual el destinatario (interlocutor ausente) se considera como pieza clave. Los personajes convierten su práctica en un texto, no sólo actúan y hablan, sino que, como hemos dicho, refractan el papel del escritor y ellos también escriben.

Los libros.— Los libros que ingresan en el texto son otra manifestación de la palabra escrita en la obra arreolesca, y se demuestra así que los personajes tienen una práctica de lectura. Las referencias librescas establecen un contacto entre la vida de los personajes y el libro que eligen y leen. Tal es el caso de "Hizo el bien...", en donde el personaje encuentra sus ideales de perfección humana en Reflexiones del caballero cristiano, libro que le sirve de divisa en sus acciones.

En "La vida privada", por otra parte, una comedia puesta en escena invade la realidad de los personajes, avanza en paralelo con sus vidas y cataliza las acciones, "si no hubiera tenido en mis manos el ejemplar de La vuelta del Cruzado impreso en Ma-

drid en 1895, habría creído que todo aquello estaba escrito exclusivamente para perdernos" (VI, p. 58). El personaje que narra, sin embargo, marca la diferencia entre la ficción del libro que ocupa una presencia importante en sus vidas y la vida "real" de los personajes; "en La vuelta del Cruzado todo acaba bien /.../ Pero aquí en la vida todo es diferente" (VI, p. 64). De este modo el texto mismo tematiza la diferencia entre la ficción y la realidad.

Hay otros textos en los que la mención de un libro sirve como pretexto para desgajar o inventar una anécdota que saca a la luz lo que originalmente se censura; así sucede en "El último deseo" respecto al libro de Giovanni Papini, Giudizio universale, Florencia, 1957. En este caso, lo que se cuenta es lo que precisamente el libro oculta, o lo que el narrador inventa que oculta, dicho por sus propias palabras: "no debe extrañarnos el hecho de que los editores y biógrafos del ilustre contador italiano se hayan puesto de acuerdo para omitir de sus libros esta anécdota conmovedora y pueril" (B, p. 92). De esta manera el narrador de "El último deseo" juega con el libro original; no sólo lo interpreta sino que se autoasigna el papel de albacea y asume la responsabilidad de contar lo que dicho texto no cuenta. Hace gala de su conocimiento del libro —la conciencia humana— y aprovecha para narrar anécdotas surgidas de un acercamiento más íntimo con el autor. De esta manera, socializa su conocimiento.

La presencia del objeto libro cobra significado también en la cuidadosa labor de recensión que se le hacen a materiales que pueden ser de interés para el lector y que, por supuesto, lo son de un narrador que asume el oficio de reseñador. Para llevar a cabo su trabajo, se sumerge en el libro, anotando, citando, comentando su contenido. "El himen en México" es ejemplo de un trabajo de escritura sobre otra escritura, la del libro. Las "únicas huellas que del único ejemplar tenemos, afortunadamente dignas de toda confianza, consisten en la descripción minuciosa del doctor Maldonado y Morán que lo tuvo a la vista el 15 de mayo de 1880 (omitida aquí por falta de espacio), y el dibujo estupendo de Echávarri, que lamentamos no reproducir (y, es una verdadera lástima), por razones tipográficas" (P, p. 54). El narrador descubre ante el lector su propia escritura y alude explícitamente a los lectores de su reseña, "antes de cerrar esta nota, séame permitida una confesión orgullosa que despertará la envidia de los lectores bibliógrafos" (P, p. 55).

Son muchos los libros que Arreola suele mencionar. Por ejemplo, un cuento ("In memoriam") tiene forma de reseña de libro; otro ("Sinesio de Rodas") hace referencia a la Patrología griega de Paul Migne. Se sugieren libros, como se hace en la nota a pie de página de "Nabónides"⁵⁸, existen referencias explícitas a la

⁵⁸ Los recursos de la investigación son aprovechados en la ficción. La obra muestra así una libertad en la hechura de los textos: en el acto creativo cabe cualquier posibilidad.

Epopéya de Gilgamesh, al Cantar de los cantares, a El delirio y los sueños en "Gradiva" de W. Jensen de Freud. Hasta este momento, únicamente hemos mencionado la referencia explícita de algunos libros que indican la fuerte presencia de un narrador "culto", informado, que supone y sugiere lectores también "cultos" para sus textos. Más allá de la llana mención que se hace de esos títulos y de los contenidos, existe una inagotable fuente librerca que surte a granel la obra de Juan José Arreola y que entra en un juego combinatorio permanente con otras fuentes que se derraman en los textos, para dar lugar a una obra de constantes sugerencias significativas⁵⁹.

El anuncio.— La presencia de un lector implícito en el texto es aludida también por un tipo de práctica de escritura que capta, de varios modos, el estilo del anuncio, y que toma muy en cuenta al lector individual y colectivo. Por una parte, el personaje de un texto utiliza esta forma de escritura, "mi pensamiento es sencillo y su eficacia está fuera de duda: 'Se compran estufas descompuestas, marcas Prometeo' y en seguida mi nombre y mis señas. Publicaré mañana este anuncio en un diario popular" ("El fraude", VI, p. 73).

Por otra parte, y es la más elaborada, el texto se presenta como un anuncio que, al adoptar textualmente esta forma, al mismo

59

En este mismo capítulo (pp. 60-64), hemos dedicado un apartado a la presencia de textos ajenos en la obra de Arreola.

tiempo la ironiza. La manera como se presenta el anuncio en esta obra es un estupendo ejercicio sintáctico que juega con varias alternativas. En "Anuncio", por ejemplo, todo el texto es un anuncio dirigido a un supuesto interlocutor masculino: "Ahora nos dirigimos a usted, dichoso o desafortunado en el amor" (C, p. 82). En cambio, "Baby H.P." se dirige a un interlocutor femenino, "Señora ama de casa: convierta usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños" (C, p. 79). Ambos textos, al dirigirse de principio a fin a su interlocutor, pretendiendo convencerlo sobre las cualidades del producto que anuncian, instauran un circuito de comunicación: locutor, interlocutor supuesto y mensaje reflejan una práctica comercial definida.

El anuncio coloca en primer plano al interlocutor y le concede a la voz enunciativa un carácter impersonal contrario a la actitud que se manifiesta en el diario, en los apuntes o en las cartas. Se caracteriza también por una actualidad que presenta los hechos en un ambiente de progreso y avance científicos, y por un ámbito cosmopolita. Se dirige a las masas, pero hace pensar que el interlocutor es único y en él pone su intención persuasiva. De esta manera imita e ironiza el texto publicitario.

El periódico.— El periódico en esta obra, muchas veces, pone en primer plano un microcosmos social --el pueblo-- y abiertamente, como medio de difusión local, se dirige a un interlocutor

colectivo. Esto hace suponer la presencia entre bambalinas de un público lector englobado en una masa homogénea que encierra los puntos de vista de una mirada colectiva, "algunos lectores se han acercado a nuestra redacción para sugerirnos la conveniencia..." (LF, p. 61).

Otras veces, el propio narrador comenta su experiencia; tiene entre sus prácticas la lectura de la noticia diaria: "Diez años después de ese triunfo los periódicos de provincia publicaron la noticia de mi muerte" ("El condenado", B, p. 118). Los personajes cumplen una función lectora, por medio de la cual se enteran desde adentro del texto de lo que éste se propone decir, y así le otorgan un carácter de verosimilitud.

En "Interview" se pone al descubierto el carácter ideológico de un periódico, como medio de difusión. Ante las palabras subversivas del poeta, el emisario del periódico repara: "Me temo que sus palabras desconcierten a nuestros lectores. Y el señor director, usted sabe..." (B, p. 104); frente al giro que el poeta da a sus palabras, el reportero contesta "--Bravo! No diga usted más; es perfecto y muy dentro del estilo de nuestro periódico" (id.). En este texto no existe la presencia de una figura narrativa que controle su relato. Este se apunala en un diálogo en el que afloran los puntos de vista de dos posturas diferentes.

Por último, también existe en la obra la presencia del periódico ciudadano, escueto y preciso en sus noticias. "Flash" es la noticia periodística que se da en forma impersonal y resumida, y ya no explicita la presencia de sus lectores; la estructura del mensaje los supone. Su encabezado, "LONDRES, 26 de noviembre (AP)" (B, p. 95), descubre de inmediato su carácter periodístico. Una vez más la obra hace un despliegue de ejercicios estilísticos, de variaciones sobre un mismo género, mostrando su capacidad imitativa, transformadora e inventiva.

Hasta aquí hemos ido mostrando las múltiples prácticas de escritura que predominan en toda la obra. Además de las que hemos anotado, algunas veces circulan documentos⁶⁰ y prácticas de escrituras literarias (poemas, cuentos, adivinanzas...) realizadas por los personajes.

Como hemos visto, el papel de la escritura y la lectura es fundamental en la obra y permite mostrar su proceso de elaboración, "para publicar este relato no se me ha puesto más condición que la de cambiar los dos nombres que en él aparecen; cosa muy explicable, ya que voy a hablar de un hecho que todavía no acaba de suceder y en cuyo desenlace tengo la esperanza de influir" ("El

60

Sobre todo en La feria, en la que hay referencia a documentos sobre la posesión y el problema de las tierras; y documentos que atestiguan un hecho específico (los Juramentos, por ejemplo, que sirven de testimonio de los temblores).

fraude", VI, p. 52). Esto supone la presencia de un lector virtual, "como los lectores se darán cuenta en seguida", que se enterará de los sucesos como resultado de su lectura. El narrador de "El fraude" narra su historia por medio de su propia escritura sobre la cual reflexiona: "Escribo esta palabra entre comillas para dar a entender el acento con que fue pronunciada" (VI, p. 67). Las historias se presentan, muchas veces, a través de lo que el narrador dice de ellas, de su particular punto de vista. Como personaje de sus relatos, los hace pasar primero por el tamiz de su trabajo escrito y es éste el que presenta a su lector o lectores. Muchas veces las historias se cuentan sin haber concluido. El narrador usa como recurso un espacio en blanco que indica una interrupción y después retoma su escritura: "He dejado pasar un buen espacio de tiempo sin resolverme a agregar estas líneas. No sé como hacerlo; me siento un tanto cohibido frente a los acontecimientos que han transformado mi vida. Al relatar un hecho claro y natural tengo la impresión de que voy a hacer, por primera vez, una trampa" ("El fraude", VI, p. 73). Nuevamente coinciden el escamoteo de la historia y el espacio textual en blanco.

La mención de la escritura cobra también un tono prestigioso por su frecuencia, "la media noche me encontró cumpliendo un oficio de mera escribanía" ("Libertad", B, p. 91), que hace su estallido en algunos textos en donde tanto la historia como el discurs-

so que la distiende confluyen en espacios físicos: "Y allí en la biblioteca, en aquel escenario complicado y negativo, al pie de los volúmenes de conceptuosa literatura, se inició el episodio milenario, a semejanza de la vida en los palafitos" ("Eva", C, p. 44).

El lector colectivo que supone el texto le confiere a la obra un carácter informativo. La noticia y la información circulan permanentemente; todo el mundo está enterado de lo que pasa, información que se desentraña, muchas veces, por medio de una práctica de lectura de los personajes.

Por su parte, el lector virtual permanece alejado de ese lector colectivo y descubre la función implícita de este último entre líneas y páginas. Si bien muchas veces es aludido en el texto y permanece muy cerca al proceso de su elaboración, es sólo una cara entre muchas de las que advierten en sus reflexiones el propio trabajo de la escritura.

Como hemos visto, los personajes de los textos arreolescos leen y escriben. La escritura como oficio o labor se mueve en gran parte de la producción y por lo tanto supone, de una u otra manera, escritores y lectores implícitos en el texto.

Oralidad y gestos

El efecto de oralidad en la obra se produce básicamente de dos modos: uno es externo e involucra al lector; el otro se da

en forma intrínseca a la obra y depende fundamentalmente del diálogo de los personajes. Ambas modalidades se mezclan y conforman la oralidad global que caracteriza a la obra.

El texto breve, y el enunciado compacto y certero se prestan para una lectura oral⁶¹. En este caso, la oralidad se convierte en un ejercicio de lectura, el texto pide ser leído en voz alta: "¡Cuidado! Cada hombre es una bomba a punto de estallar!..." ("Alarma para el año 2000", B, p. 102).

La obra adquiere también un tono de oralidad debido a los recursos de carácter verbal que utiliza, puestos en boca de los personajes. En "El cuervero", por ejemplo, giros coloquiales y modismos caracterizan el diálogo: "--No les jincastes... Y en la mera mazorca, pero tú ya sabes Patricio, las tuzas son más duras que los gatos. Oye, Tonino, tráenos otros dos, pero bien serviditos hombre, a éstos no les pusistes nada de mecha" (VI, p. 44)⁶².

La oralidad se presenta también en el pregón popular, "al grito de 'Cambio esposas viejas por nuevas!' el mercader recorrió las calles del pueblo..." ("Paráboia del trueque", C, p. 117); en

61

Respecto a los textos que se diseñan para ser leídos en voz alta (y aquí entra una parte de la creación arreolesca) y que responden en su origen a una época literaria específica, cf. la ponencia de Margit Frenk, "«Lectores y oidores»". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", CH(7), 1, pp. 101-123.

62

Este texto conserva su oralidad aunque se le hayan suprimido algunos giros coloquiales (cf. nota 7, p. 38).

el susurro y el escándalo del rumor, "alguien le dijo que ya no estaba en el pueblo. Alguien le dijo que se había enfermado. Alguien le dijo..." (LF, p. 161); o en los dichos, "porque... según el sapo es la pedrada..." (LF, p. 22).

La mayor oralidad en la obra se encuentra en La feria que, fragmentariamente, se desarrolla sobre todo por el diálogo entre los personajes. La plática y los comentarios callejeros, los dichos y los refranes, las canciones, las coplas y los cantares populares, dan a la novela un carácter de oralidad que refleja la voz y el decir colectivo del pueblo⁶³. En ocasiones, la palabra oral deriva en gestos que realizan los personajes. Existen indicios en la obra de Juan José Arreola que remiten a lenguajes gestuales, como expansión a algunos fragmentos. Hay rasgos en los enunciados que orientan hacia el reconocimiento de una escena mediante la presencia de un personaje que señala con las manos, la mirada o con un movimiento corporal, un determinado suceso.

De un lado hay expresiones que refuerzan una explicación: "Hilario compró un cajoncito azul, así de chiquito, casi como una caja de zapatos" ("El cuervero", VI, p. 51, yo subrayo); o expresiones que indican un gesto: "Las gentes lo saludaban como de cos-

63

En el estudio de La feria, analizo detenidamente la oralidad que la caracteriza (pp. 111 ss.).

tumbre, pero al cederle la acera un jovenzuelo, don Fulgencio adivinó un esguince lleno de torería" ("Pueblerina", C, p. 46); o aún más directamente, "me llevé las manos al rostro en un gesto de vaga resignación" ("El fraude", VI, p. 71). Estas expresiones se acentúan cuando la referencia es a un personaje actor⁶⁴. La mayor parte de los personajes que asumen este papel van confirmando en la obra una figura genérica: la del merolico, presencia callejera y dicharachera que aparece en varios textos.

De otro lado, en La feria, así como existe un lenguaje de movimientos corporales "y que no contentos con tal proximidad se inclinaban cada vez más hacia ella, con todo el cuerpo en el aire, apoyados apenas en el borde de sus asientos" (LF, p. 119), así también internamente aparece una multiplicidad de gestos, guiños, silbidos, batidas de palmas, etc.

Cuando en La feria se prohíben unas coplas que ofenden a las parejas, inmediatamente surgen sustitutos que remiten a la tonada de la canción. Todos los personajes entienden el mensaje, "no hace falta cantar la copla ni decir una palabra, ni silbarla. Si- no que los vagos zapatean al pasar el ritmo de todos conocido, o simplemente lo tortean con las manos" (LF, p. 125). Es más, una vez creada la situación y entendida la intención comunicati-

64

Cf. la importancia que tiene en la obra la presencia del actor y el espectáculo, pp. 68-76.

va, no hacen falta las palabras, ni los gestos. Ante la sola circunstancia de la presencia de un hombre y una mujer comienza a funcionar un código oculto entendido por el destinatario y el emisor: "El otro día un señor denunció formalmente a un mozo de carnicería, porque al pasar frente al establecimiento del brazo de su esposa, el muchacho, con una risita y una mirada, le dio a entender: Déjala güevón..." (id.). Lo que funciona mediante un gesto en su más mínima expresión, y aun sin él, es la atmósfera creada previamente; primero el conocimiento del contenido de las coplas, la tonada y la intención, y, una vez que éstos cobran fuerza, sólo es necesario representar con golpes y palmas el ritmo pegajoso de las coplas, para evocarlas y producir el efecto pretendido. Posteriormente, la sola insinuación de la mirada y la sonrisa, ante el contexto predispuesto, es suficiente para provocar una reacción por parte de quienes se sienten afectados. La prohibición de la letra y la música de las coplas estimula otras formas de expresión hasta llegar a los recursos mínimos y necesarios que comunican con eficacia el mensaje implícito.

La presencia de un lenguaje oral y gestual en la obra de Juan José Arreola crea una relación estrecha entre los significantes por los que la obra opta y el mundo ficticio al que alude. Las palabras y los gestos muestran a una distancia muy breve sus

referentes y producen así un efecto escénico. La oralidad y el lenguaje gestual se hacen escritura y ésta de nuevo remite a ellos, al reflejar y conservar la peculiaridad de cada uno.

Los nexos que establece la obra consigo misma y con otros textos ajenos, las motivaciones temáticas y las modalidades de esta escritura, se concretan en una visión del mundo específica que deslinda la realidad. Hemos visto a grandes rasgos cómo se presentan estas características en la obra. Analizarlas con detenimiento en los próximos capítulos nos llevará, finalmente, a su sentido global⁶⁵.

⁶⁵ Buscar el sentido global de la obra es la operación que Barthes llama interpretación, "interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho" (S/Z /1970/, trad. N. Rosa, Siglo XXI, México, 1980, p. 3).

LA FERIA, JUEGOS Y FUEGOS DE ARTIFICIO

--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.

La feria

LA APERTURA TEXTUAL

Emprender la lectura de La feria¹ requiere, casi de inmediato, la presencia de una mirada avizorada y participativa. Si bien

1

Existe una historia de silencio, un enigma no resuelto, entre el año de publicación de La feria y el año de su inicio. El primer borrador de la novela nos revela un dato: la hoja número 1 de la libreta en donde se encuentra el manuscrito de Arreola tiene como fecha "Enero de 1954". El 4, sin embargo, está sobrepuesto a un 3, lo que nos hace suponer que, o bien se trata de un accidente normal, o bien Arreola inició o intentó iniciar los primeros apuntes de la novela en 1953 y un año después los retomó y fechó de nuevo. El silencio de todos modos siguió permaneciendo durante toda esa década. En 1954 Arreola publicó La hora de todos, y de La feria no se sabrá nada hasta 1953. Al voltear la primera hoja del manuscrito que tenemos a la mano, se ofrece sorpresivamente un dato, el inicial punto de partida de la novela: "Presentación de la Beauce a Nuestra Señora de Chartres: ...somos los de a pie..." En seguida, Arreola copia y subraya el original: "Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres: nous sommes la piétaille..." De este poema de Charles Péguy surge el primer bosquejo de La feria. El primer verso, "somos los de a pie...", se convierte en el primer enunciado de la novela: "Somos treinta mil...", que aparece en la hoja número 2 del manuscrito. Considero sumamente importante analizar este valioso manuscrito, lo que haré en un trabajo posterior. Cuando llegó a mis manos —gracias a la gentileza de mi amigo Mario Lazo— la tesis ya estaba concluida.

es cierto que la novela² va integrándose poco a poco como una sola unidad, también es cierto que representa un reto para un lector crítico virtual que se enfrente a ella³. Una vez que éste haya leído los primeros fragmentos⁴ empezará a hacer anotaciones, a relacionar una historia con otra, a almacenar datos y sucesos en la memoria, a regresar a fragmentos anteriores, a reconocer situaciones y personajes, a identificar las múltiples voces que se dejan oír en forma intermitente. Lo que no quiere decir que estas actividades sean condición única y necesaria para entender el texto en su conjunto, pero sí lo serán en cuanto a la búsqueda de los engranajes internos que hacen de La feria un texto dinámico y coherente.

2

Su publicación atrajo la mirada de la crítica, y múltiples reseñas aparecieron en torno a la novela de un escritor que, hasta ese momento, sólo se había dado a conocer como excelente cuentista. Entre reseñas y notas, encontramos la opinión de Rosario Castellanos: "Al margen está solo el creador. Con la distancia de los años, con la perspectiva de su sentido de la historia, se vuelve a sus criaturas con amor e ironía. Nunca, ninguna novela mexicana había desbordado tal gracia como la que se regala en La feria" ("Vitalidad de la novela mexicana", El mundo de los libros, México, 1964, núm. 1, p. 9). La opinión de la escritora es una muestra de su preocupación y conciencia social, así como de una práctica de lectura gozosa llevada a cabo desde su oficio.

3

Pocos meses antes de haberse publicado La feria, en junio de 1963, Julio Cortázar publicó Rayuela, escrita también en forma discontinua. Fragmentarismo diferente el de estas dos novelas que hacen cómplice al lector y lo involucran en el proceso de la escritura.

4

Estos no están numerados, yo los enumero para poder referirme a ellos en el análisis que realizo. Cada vez que los cito, anoto el número del fragmento y de las páginas correspondientes.

Ya desde la superficie, La feria se muestra como un texto con una organización muy particular. Ningún aparente desorden, ninguna estructura encubierta. No se oculta ningún orden en una supuesta profundidad, sino que éste se descubre por todas partes. Al no ser un texto convencional, en el sentido de un discurso lineal, sino un texto fracturado histórica y textualmente, es necesaria la búsqueda de significados sugeridos por la adopción de una escritura discontinua.

Desarrollada a lo largo de 288 fragmentos⁵, La feria apunta hacia un sinfín de direcciones; se refiere a innumerables acontecimientos y adopta diversas peculiaridades. Su fragmentarismo no consiste en el desarrollo de una sola historia con cortes e interrupciones, sino en el despliegue de una gran variedad de historias que, en un estupendo juego de combinatorias, se desborda en fragmentos que establecen entre sí puntos de contacto y diferencias.

Un párrafo, una línea, y en ocasiones una sola palabra, remiten a otros espacios textuales, cercanos o distantes, y producen un efecto de simultaneidad entre los acontecimientos y las voces de los personajes; es el intento de presentar situaciones en planos múltiples que funcionan al mismo tiempo en relación con uno o

5

Uno de los primeros trabajos que estudia el fragmentarismo de esta novela es el de Mauricio Ostria, "Valor estructural del fragmento en La feria de Juan José Arreola", Efil, 6 (1970). 177-225.

varios sucesos que, a su vez, dependen de la interacción y de los variados puntos de vista que convergen hacia ellos.

La escritura fragmentada que caracteriza a La feria va hilvanando la vida de un microcosmos social pueblerino, visto desde diferentes ángulos. Las historias colectivas y las individuales se entremezclan y dan lugar a múltiples visiones que se manifiestan por medio de lo que dicen los personajes.

Predominan algunas historias colectivas que se convierten básicamente en los hilos conductores que cruzan, también fragmentariamente, toda la novela, concentrándose en algunos momentos de su desarrollo y otorgándole al texto, no uno sino varios centros de mayor carga de significado. Estas historias, vistas y dichas de diversas maneras, se refieren a situaciones actuales, pero representan el presente y el pasado del lugar; entre ellas se encuentran el problema de la posesión de las tierras; los temblores de tierra que ocurren en la localidad; la historia de señor San José, patrono del pueblo; y la feria, fiesta anual religiosa y profana. También atraviesan el texto algunas historias individuales como es el caso, entre otros, del zapatero que se hace agricultor y escribe sus apuntes, y los diálogos en el confesionario entre el adolescente y el sacerdote.

En La feria existen también historias colectivas que ocurren una sola vez y ocupan varios fragmentos, por ejemplo, las escenas derivadas del temblor y la fundación de la zona de tolerancia.

Aparecen igualmente historias individuales que se concentran sólo en algunos fragmentos, como ocurre con el triángulo amoroso de algunos personajes, el diario del joven poeta y la experiencia de un miembro del Ateneo literario del lugar. Finalmente, ocurren historias sueltas que aparecen como instantáneas una o varias veces en el texto, reforzando el aspecto predominante en ese momento o alguno de sus hilos conductores.

Toda esta variedad de historias fragmentadas, y entrelazadas entre sí de varios modos, hace que desde el principio de la lectura el texto funcione como una globalidad; aun los elementos sueltos desempeñan un papel importante en la conformación del conjunto puesto que, siguiendo las observaciones de Van Dijk, "encontramos secuencias de oraciones que están apenas conectadas semánticamente o de otra manera en el nivel local. Sin embargo, puede haber coherencia en el nivel global: el texto puede tener una macroestructura"⁶. En La feria muchas historias se relacionan directa o indirectamente en el nivel local de los sucesos, muchas otras, no; lo que sí es cierto es que todas tienen que ver con la macroestructura de la novela.

En varias ocasiones un fragmento, con sus características muy propias, es acompañado por otro muy similar, y juntos fortalecen una historia o una zona del texto; concentran los puntos más im-

6

Teun Van Dijk, "Estructuras y funciones del discurso literario", en Estructuras y funciones del discurso, trad. M. Gann, Siglo XXI, México, 1980, p. 125.

portantes de una historia y alrededor de ellos giran otros fragmentos que tratan de lo mismo. Otras veces, no se trata de la cercanía de los fragmentos en términos de una historia determinada, sino de la relación constante de dos historias, sin que una tenga que ver específicamente con la otra, por ejemplo, mientras que el ojo del lector se familiariza con los apuntes del agricultor y la confesión del adolescente, ésta se relaciona con el diario del poeta que, a su vez, es cercana a la historia que cuenta un miembro del Ateneo.

La diversidad de acontecimientos y de voces elige, pues, el fragmentarismo para su desarrollo, y de entrada muestra una especificidad del texto: su escritura interrumpida y discontinua cuyos cortes y rupturas mantienen muchas veces inconclusos los sucesos. Estos cortes permiten que se intercale un buen número de elementos de índole muy variada, que en su relación constante otorgan a La feria un movimiento permanente entre sus partes. Disímiles entre sí, éstos provienen de fuentes diferentes y tienen como vehículo el fragmento que, por una parte, se desintegra en partículas más finas y, por la otra, adquiere su especificidad y se identifica con otros fragmentos de su misma índole.

Los fragmentos de la novela son cortes espaciales y temporales de historias concluidas o inconcluidas; cortes de vida, de experiencias individuales y colectivas, de diálogos, opiniones, documentos, confesiones, y hasta de reclamos de tierras, uno de los

núcleos alrededor del cual gira gran parte de La feria⁷.

Estos trozos de escritura se intercalan con otros hasta lograr un texto que trasciende sus fragmentos y se convierte en una unidad que va más allá de los elementos dispares en que se apuntala: el todo orgánico se logra a partir de la heterogeneidad de sus partes.

La variedad de elementos que caracteriza a La feria depende primordialmente de las voces de los personajes, que encuentran en el fragmento un espacio textual para su desarrollo, y al mismo tiempo, éste se estructura necesariamente así por la apertura textual permanente que da entrada a los innumerables decires de los también innumerables personajes. El fragmentarismo

⁷ La temática de la tierra cubre gran parte de este texto. Desde distintos ángulos, la tierra cobra múltiples significados: se refiere al lugar y a sus habitantes (Tlayolan, más tarde Zapotlán, es la tierra de los tlayacanes), y a su historia en cuanto a la división de las tierras que marca dos situaciones: la de quienes han sido despojados de ellas y la de quienes las poseen injustamente. La temática de la tierra se relaciona también con los temblores que ocurren en Zapotlán (el temblor da lugar al juramento a señor San José como patrono del pueblo, y de este juramento se deriva la fiesta del pueblo). Se relaciona también con el trabajo agrícola, descrito con minucia y detalle en los apuntes de un personaje. La tierra se asigna otro primer plano en el tratamiento cuidadoso de la toponimia, tan presente en el texto, y a la medición que se hace de ella en el pasado y en la actualidad de la historia. Da pie también a las leyendas que dos personajes cuentan: la del lugar, dicha por el señor Cura (14, pp. 13-14) y la del maíz que cuenta Juan Tepano (107, pp. 62-65). La tierra es el motivo de documentos, de cartas, de papeles y de anónimos (es decir, de diversas escrituras); marca la jerarquía social de los personajes y la temporalidad de los sucesos (el antes y el ahora). En general, es una constante que se mantiene en el texto y en la historia del pueblo, aun referida ésta a sucesos secundarios o cotidianos, por ejemplo, el entierro del licenciado.

y las voces son los aspectos estructurales que organizan la novela⁸. Permiten la simultaneidad y la sucesión de los hechos y dan entrada a una diversidad de elementos: el fragmento abre espacios textuales, y por las voces de los personajes penetra una tradición cultural y literaria elegida desde la visión del sujeto creador.

En La feria, cada fragmento significa; cada espacio jerarquiza, e internamente trazan sus relaciones que dan como resultado un texto que incluso aprovecha la linealidad del relato y lo pone a funcionar entre la simultaneidad que logran los fragmentos. La novela está diseñada con múltiples entradas y salidas y con márgenes amplios que permiten el acceso a elementos dispares que, colocados en su espacio textual correspondiente, empiezan a participar según las reglas de un juego que concede y toma en cuenta el valor de sus piezas, armadas en un fondo textual que las moviliza⁹.

Los 288 fragmentos y las viñetas dan cabida a una escritura discontinua que separa sus partes para ponerlas a dialogar consigo mismas. Esta separación constante muestra la selección original de los elementos y sugiere la importancia que tiene su combinatoria en el proceso creativo. Hacer La feria no

⁸En la segunda parte de este capítulo se desarrolla con amplitud el papel que cumplen las voces en la novela; constituyen el principal nexo entre los personajes.

⁹Las minúsculas ilustraciones, diseñadas expresamente para esta novela, entran también en juego con los fragmentos y contribuyen a romper su linealidad.

sólo implica escribir, y transcribir muchas veces, una multiplicidad de historias y de fragmentos, sino, y tal vez ahí radique su primordial importancia, ponerlos a funcionar de acuerdo con un juego creativo de combinaciones que acomoda acertadamente sus partes en relación con ellas mismas y con el todo. Cada fragmento es una pieza del juego y éste tiene sus reglas y su propia estrategia. Saber jugarlo supone una lectura con el mismo carácter lúdico de su creación.

POR LAS BOCAS, LOS OÍDOS Y LOS OJOS ANDA EL PUEBLO

Señalé antes que el rico repertorio de elementos que ingresa a la novela depende en gran medida de las voces de los personajes; éstas entran en un juego de contrapunto y hacen que el texto cobre un movimiento giratorio sobre sí mismo y en relación con los sucesos que ocurren dentro de él. La oleada de voces produce un efecto de oralidad y de letanía popular; el "pueblo de esta novela es un arquetipo construido espectralmente por las voces; la feria es la metáfora de una ingenuidad profunda, que equivale a la misma novela girando en su oralidad plural, a la escritura propuesta como elaboración de un mundo pleno en su elementalidad, en su épica de miniatura"¹⁰.

¹⁰ Julio Ortega, "La feria", en La contemplación y la fiesta, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, p. 53.

La palabra del pueblo es el relato oral que en el texto se hace escritura; éste recoge la oralidad y se va estructurando por el decir y el oír de los personajes hasta adquirir una dinámica verbal que lo constituye en una novela polifónica¹¹

La pluralidad de las voces muestra a una colectividad que habla consigo misma; los personajes discuten, entran en acuerdo o en desacuerdo, afirman; complementan o contradicen otros puntos de vista, se preguntan y se responden, confrontan sus opiniones y establecen así, por medio de la palabra, relaciones dialógicas. Estas, según Bajtín, "no se reducen a relaciones lógicas y temático-semánticas que en sí mismas carecen de momento dialógico. Deben ser investidas por la palabra, llegara ser enunciados, llegar a ser posturas de diferentes sujetos expresadas en la palabra para que entre ellas puedan surgir relaciones dialógicas"¹². El múltiple decir se inscribe casi siempre en

¹¹ Empleo el término de acuerdo con el análisis que Mijaíl Bajtín hace de la obra de Dostoievski. Según este gran teórico, la pluralidad de voces y conciencias independientes, con sus visiones de mundo, otorgan a la obra dostoiévskiana su carácter polifónico: "La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía". Cf. Mijaíl Bajtín, Problemas de la poética de Dostoievski (1969), trad. T. Bubnova, F.C.E., México (en prensa). Utilizo una copia mecanografiada, p. 26.

¹² Ibid., p. 278.

un diálogo en donde hablan las dos partes, o en donde se deja oír una sola que alude a la otra¹³. El personaje que habla en primera persona evoca de inmediato la presencia de una segunda persona, y se establece así un acto comunitativo frente a los ojos del lector¹⁴. El interlocutor asume una presencia participativa y se convierte en un receptor, oyente o destinatario interno, que depende y se desprende del personaje que habla y lo alude frecuentemente.

La multiplicidad de personajes que hablan y se dirigen al otro refracta una multiplicidad de destinatarios internos que oyen y que ven lo que se les dice o muestra. Predomina, sin embargo, la presencia de una pluralidad de primeras personas que constante-

¹³ Son muchas las voces que adoptan una primera persona en la narración, ya sea en singular o en plural. Los múltiples personajes dueños de estas voces aparecen una o varias veces en el texto, producen el efecto de una multitud de narradores, y aun utilizando la misma voz narrativa es posible identificarlos. El acudir a una primera voz en la narración los coloca muy próximamente a su historia y a lo que dicen o cuentan. Es ésta una de las funciones principales del texto, y entre todos estos personajes la cumplen.

¹⁴ Nos referimos al lector que supone el texto, un lector virtual que se compromete con la creación, la acompaña activamente en su proceso de producción y participa en su interpretación. Sobre el papel del lector, véase fundamentalmente Umberto Eco, "El lector modelo", en Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo (1979), trad. R. Pochtar, Lumen, Barcelona, 1971 (Palabra en el tiempo, 142) pp. 73-89; The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts, Indiana University Press, Bloomington, 1979; y Wolfgang Iser, The act of reading (1976), The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1978.

mente evocan al otro ("aquí donde usted lo ve", "vayan a ver", "miren, respiren", "dense una vuelta y verán", "les diré", "fíjese", "fíjese usted", "para qué le cuento", "mírela usted", "le voy a poner un ejemplo", "sabe usted", "ustedes saben", "ya ven ustedes", "mírelo", "permítame usted", etc.).

Además de los diálogos que no requieren de una voz narrativa que los presente o acote, en La feria existen historias con las mismas características. Son historias fáciles de identificar, por ejemplo, la confesión del adolescente, en donde sólo aparecen la voz de quien se confiesa y la del confesor¹⁵. Existen también historias que tienen como único recurso lo que dice o escribe un personaje en primera persona, por ejemplo, los apuntes del agricultor, el diario del poeta, la historia contada por un miembro del Ateneo y las cartas del sacerdote jesuita.

Pocas veces se deja oír una tercera voz narrativa que actúa en forma omnisciente. Existe, sí, pero sólo se usa como un recurso más en la novela, sin adquirir una importancia capital; sin embargo, la presencia de este narrador tiene un papel significativo. Recorre tiempos y espacios para proporcionar datos históricos y aclarar la verdad de una situación; penetra en la intimidad de algunos personajes para sacar a la luz sus sentimientos y acciones; y se permite, desde afuera, dar a conocer su opinión y su punto de vista sobre algún suceso. Este narrador en tercera persona es una presencia que se mueve por todas partes y abrevia caminos proporcionando datos sobre las situaciones y los personajes. Enterado

¹⁵ Sin que exista un narrador omnisciente en esta historia, la mirada del lector puede penetrar omniscientemente hasta el espacio íntimo de la confesión y convertirse en el oído que escucha las dos partes.

de los sucesos, y conocedor de los elementos que se mueven en la novela, su función encaja perfectamente con la estructura y el movimiento del texto. Su mirada se aleja discretamente y comparte con el lector sus conocimientos y su visión sobre los hechos.

La feria acierta en la elección de sus recursos y decide ponerse al cuidado de las voces de sus personajes dejándolos actuar independiente y autónomamente¹⁶. La apertura del texto permite el fluir de las conciencias y de las voces de los personajes, y da lugar a una variedad de decires y sentires que sacan a la luz las raíces de la colectividad. El pueblo con sus tradiciones, costumbres y folklore se muestra en su plenitud, no por lo que una sola voz dice y piensa de él, sino por la pluralidad de voces que emanan de todas partes: del pasado y el presente, del adentro y el afuera, del arriba y el abajo, dando lugar a un texto que no sólo se escribe y se lee, sino que habla y se escucha, y que le muestra a la mirada escenas para ser vistas y tocadas.

El pueblo circula en el decir individual y colectivo, y es este decir múltiple el que va dándole forma a la novela y dibuja un retrato sonoro donde se plasma la imagen local del pueblo, escenario vivo y viviente donde ocurren las acciones. La colectividad que habla y escucha se manifiesta en la oralidad que impregna al texto, dando lugar a una fuerte heterogeneidad lingüística que abarca la palabra del pueblo en sus múltiples manifestaciones de

¹⁶ Más adelante destacamos la presencia de un metanarrador que permite el juego y que él mismo juega con las piezas del texto, organizándolo con movidas certeras que repercuten en el conjunto desde el principio hasta el fin del juego.

voces y conciencias¹⁷.

La importancia de la lengua y el pueblo aparece en primer plano desde el epígrafe de la novela¹⁸. Este primer plano, pueblo (en cuanto a la tierra) -lengua, se refuerza con la visión de algunos personajes que conjugan la historia del pueblo y sus habitantes. En la primera frase del primer renglón, Juan Tepano dice: "Somos treinta mil desde siempre. Desde que Fray Juan de Padilla vino a enseñarnos el catecismo" (1, p. 7). Pocos párrafos después, el señor Cura relaciona el trabajo de la tierra con la palabra, "bendijo desde aquí [Juan de Padilla], la tierra virgen, antes de sembrarla con Tu palabra. Yo soy ahora el aparcerero, y mira Señor lo que te entrego. Cada año un puñado de almas podridas, como un montón de mazorcas popoyotas" (14, p. 14). Ambos personajes, Juan Tepano y el señor Cura, aluden a un mismo marco de referencia, la llegada a Zapotlán del fraile franciscano Juan de Padilla, presencia que históricamente abre la puerta del lugar a la religión ca-

¹⁷ La oralidad del texto consiste fundamentalmente en esas innumerables pláticas que se desarrollan y dan lugar a una gran plática que refleja la oralidad del pueblo. En el caso de La feria no nos referimos a un texto para ser leído en voz alta, aunque sí cabe la posibilidad, sino a una oralidad interna que se establece en el diálogo de los personajes.

¹⁸ Desde el primer momento los versículos de la Biblia (Isaías, 49:2, 8) establecen en el texto un diálogo entre las voces: en el primer versículo habla Isaías y en el segundo, Yahvéh. La segunda parte del epígrafe, que son dos versos del poema "Calendau" del poeta provenzal Federico Mistral, apunta a la importancia de la lengua y la gesta, por las que resplandece el alma de un pueblo. En la última parte de este capítulo analizamos el papel que cumple el epígrafe en la novela.

tólica¹⁹. La religiosidad del pueblo envuelve la historia y el texto, y es causa y efecto de las partes más significativas de la novela: tiene que ver con la historia de los habitantes, con el problema de las tierras, con los temblores, con el juramento que el pueblo le hace a señor San José y con la fiesta anual que se celebra. Se convierte, así, en uno de los aspectos fundamentales de todo el texto.

De la creencia religiosa del pueblo derivan opiniones y acciones de los personajes que, de diversos modos, los relacionan entre sí. El grupo que se muestra más devoto es el de los indios, quienes defienden a capa y espada su fervor, justificándolo desde el origen del problema de las tierras. Según Juan Tepano, los indios fueron despojados de sus tierras "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" (1, p. 7)²⁰.

¹⁹ Si por una parte estos dos personajes se refieren al origen de Zapotlán mencionando la llegada de los religiosos, por la otra evocan un pasado común previo, relativo al origen indígena de Zapotlán. El señor Cura recuerda que "...Juan de Padilla juntó las manos aquí, y bajó al valle corriendo feliz, hacia la tierra maldita bajo el patrocinio del Diablo, la yacija fértil y enorme donde Tzaputlatena fornicaba con el Dios del Maíz, bajo el cielo confuso de los Tlaloques..." (14, p. 14), mientras que Juan Tepano afirma: "Y entonces Tlayolan se llamó Tzapotlan, porque ya no comíamos maíz, sino zapotes y chirimoyas, calabazas y mezquites. Andábamos descarriados, ya sin fuerzas para la guerra. Pero tuvimos un rey y su nahual era cuervo. Se hacía cuervo cuando quería, con los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli" (107, p. 64). A través de estos dos canales informativos, Zapotlán se inserta en su historia original: el pueblo indígena asimila la religión católica, y ésta absorbe el fervor de los indios.

²⁰ En el texto, Juan Tepano tiene la prioridad respecto a la explicación del problema de las tierras; sitúa históricamente el problema y la situación de los indios (39, p. 26). Es pertinente anotar la claridad y el cuidado de sus explicaciones y cómo, entre los datos que minuciosamente proporciona, cuando se refiere a la Inquisición menciona "los de la Santa Inquisición", dejando en la indefinición a los personajes y enfocándose a la gran institución establecida que repercute fuertemente en las provincias, en este caso en la Provincia de Ávalos.

Por boca de Juan Tepano se sabe también cuál ha sido la organización de los indígenas desde siglos atrás. Divididos en cofradías, la del Rosario, que se ocupa de la iglesia, es la primera en importancia. El tlayacaque encargado de ella es nombrado Primera Vara. Juan Tepano, Primera Vara, es primera voz en el texto y representa la mirada del pasado y el presente respecto a Zapotlán, específicamente ^{respecto} a la situación de los indígenas frente a los que ellos llaman "gentes de razón". Desde un principio este personaje se presenta a sí mismo (1, p. 7), o bien existe un personaje que lo nombra y anuncia su presencia, "Juan Tepano nos lo estuvo contando todo, lentamente, usando los términos como quien lleva mucho tiempo de hablar con abogados y huizacheros, lentamente, mientras acariciaba su antigua Vara de Justicia, hecha de madera incorruptible..." (35, p. 24). Esta explicación legitima la autoridad de Juan Tepano, el carácter incorruptible de su origen y la conciencia de un personaje acerca del uso del lenguaje.

Cuando de nuevo aparece en el texto Juan Tepano, una voz en tercera persona lo sitúa al principio de un fragmento, colocándolo en su quehacer cotidiano, "Juan Tepano, Primera Vara, anda con todos los suyos trabajando en el campo. Con todos los suyos que son dueños de la tierra, y que de sol a sol la trabajan para otros" (107, pp. 62-63). Esta voz narrativa da a conocer su postura respecto al problema; es una visión que favorece a los indios, y la responsabilidad de esta perspectiva la asume un narrador no personaje pero que se encuentra cercano a los indios, y refuerza en el texto la denuncia social. Cuando la visión es contraria, agresiva con el grupo desposeído, el narrador se hace a un lado y deja hablar por

sí mismos a los personajes²¹.

Existen otras visiones en relación con este mismo problema, opiniones diferentes que ofrecen información desde un punto de vista "neutral" e intentan explicar las causas de la situación de los indígenas. Visiones ajenas a este grupo, que informan también sobre el origen de la comunidad y del problema:

--Realmente, los designios de la Divina Providencia son a veces muy difíciles de entender. Le voy a dar un ejemplo. Como usted sabe, todos los indígenas de Zapotlán son muy creyentes, ya ve, todo lo que pueden y hasta lo que no, se lo gastan en hacer sus devociones. Pues precisamente por creyentes se quedaron sin tierras. El rey de España mandó dividir todo esto en cinco comunidades indígenas, cada una con su tlayacaque, y los frailes las convirtieron en Cofradías, cada una con su santo y su capillita. Y a la hora que se vino la Reforma, en vez de que las capillas fueran de las tierras, resultó que las tierras eran de las capillas, y por lo tanto, del clero. Fueron puestas en venta, y ya sabe usted quiénes las compraron. Vaya, si no, a buscar en los archivos. Desde entonces data el verdadero pleito. Y como los indios tenían después de todo razón, al estar dale y dale, se ordenó el famoso reparto de 1902, que fue el fraude más grande y vergonzoso que registra la historia de este pueblo. Y aquí tiene usted ahora a todos estos pobres indígenas, que siguen muy devotos, acusados de revolucionarios y con las manos vacías levantadas en alto pidiendo justicia..." (50, p. 32, yo subrayo)²².

²¹ Es éste el narrador omnisciente que aparece en varias partes del texto. Surge cuando su presencia es necesaria; cuando no, se retira y cede el lugar a los personajes-narradores que adoptan una primera persona.

²² Hemos reproducido este fragmento en su totalidad por varias razones. Por un lado, es un ejemplo de aquellos fragmentos que recogen un diálogo que muestra solamente una de sus partes. Una voz en primera persona habla con otra a la que hace referencia a cada momento. Entre los verbos que esa primera voz utiliza,

La información que proporciona este fragmento es similar a la de Juan Tepano, sin embargo, plantea la situación desde una perspectiva diferente. Es una postura que toma distancia y explica lo que Juan Tepano no puede ver por su profunda creencia religiosa. Si bien las dos voces evocan momentos históricos relacionados con el problema (Junta Repartidora de Tierras [1902], Revolución), una de ellas señala el fanatismo como causante de la pérdida de las tierras, mientras que la otra concibe la fe como motivo que estimula la lucha: "Dejamos lo del curato por la paz y resucitamos el pleito de 1909. Ya ven ustedes, la ocurrencia fue del señor Cura, pero yo creo que fue más bien de Señor San José" (45, p. 30).

Otra voz menciona la importancia de Benito Juárez respecto a las tierras y recuerda un suceso previo a las Leyes de Reforma, cuando en 1846 un cura vende una porción de tierras a un rico del lugar. Quien habla menciona varios momentos: el presente, la época de los cristeros y las Leyes de Reforma, criticando al clero y al gobierno, en esos tres momentos que presenta retrospectivamente. Este fragmento (31, p. 23) corresponde a la voz de un personaje que recorre el pueblo y lo va evocando en su presente y en su pasado. Se relaciona con las voces de los fragmentos 5 (pp. 9-10) y 28 (pp. 20-21). Los tres fragmentos caracterizan una voz que habla

el "saber" y el "ver" muestran un supuesto conocimiento por parte del interlocutor referido, es una verdad que ambos comparten. Quien habla acude al "ir" (vaya) para comprobar la certeza de sus palabras y, finalmente, le demuestra al otro la situación de los indios. Este fragmento es también una muestra de aquellos que atraviesan varios fragmentos; sirve de entrada a los diálogos de los fragmentos siguientes (51, p. 33; 53, p. 34; 54, id.; y 219, pp. 142-143).

y alude a un interlocutor supuesto. Este tipo de fragmento, que predomina en gran parte del texto, pone a funcionar un juego que caracteriza a La feria: el interlocutor, que sí aparece en otros fragmentos, puede ser la presencia silenciosa de una figura implícita en el texto, o puede corresponder a la presencia de un lector, virtual o concreto, que permanece fuera del contexto comunicativo interno, pero cuya presencia o atención es reafirmada cuando el personaje que habla se dirige a él. En el primer caso, el lector escucha de refilón lo que directamente se le dice a otro. Lee la situación al ir descifrando el texto e imagina la escena. En el segundo caso, el ojo y el oído del lector ve y escucha lo que el personaje que habla le muestra y dice; de esta manera participa directamente en el acto comunicativo que se establece. En uno u otro caso es importante la alusión a una segunda persona: el personaje que habla asume sus propias palabras frente a un segundo que lo escucha y lo hace cómplice de lo que dice.

El oído y la mirada tienen una función importante que consiste en registrar y comprobar lo que se oye y lo que se ve. El comentario se comparte, el mensaje que se emite logra ser entendido puesto que quien habla y quien escucha comparten un mismo referente y un mismo código que permite que se entiendan. El fragmento del que se desprende este comentario (31, p. 23), por otra parte, proporciona datos que fortalecen una de las dos visiones que giran en torno a un problema. La información se complementa y va situando causas y efectos en su lugar correspondiente, dando lugar a un texto que no plantea conclu

siones, sino que lanza datos aquí y allí, y sugiere posibilidades con el fin de permitir el acceso a múltiples interpretaciones: interpretación desde adentro por parte de los personajes respecto a un suceso; interpretación por fuera que se imbrica a las internas, aprovechándolas, y le abre al texto múltiples perspectivas. Sin embargo, éste marca el camino y sugiere modos de ser aprehendido. Refuerza puntos, jerarquiza visiones, declara su postura y, al mismo tiempo, se permite riesgos.

El problema de la posesión de las tierras se liga con la fiesta anual que se celebra; aun en su situación actual de desposeída²³, la comunidad indígena hace a un lado su problema fundamental y se hace cargo de la fiesta religiosa. Los indígenas actúan como un grupo compacto, como una colectividad que homogéneamente asume una pluralidad presentada desde un principio por una primera persona en plural: "Somos más o menos treinta mil", dice Juan Tepano en la primera línea del primer fragmento de la novela (1, p. 7). El grupo opositor de esta colectividad está formado por una minoría que detenta las tierras y que los agrede y se aprovecha de ellos. Durante la feria, se acentúan las diferencias sociales y el grupo opresor, favorecido por la jerarquía que les otorga su clase, goza la fiesta preparada y costeadada por los indígenas. La fiesta hunde sus raíces en lo popular, pero en su celebración se acentúa la di-

²³ Ser rico o pobre para estos personajes es tener las tierras o carecer de ellas. Desde un principio cuando se menciona el despojo de tierras, Juan Tepano dice: "nos lo quitaron todo..." (1, p. 8); lo que quiere decir que no tener tierras es no tener nada. De hecho, en este texto la riqueza aparece distribuida por la propiedad de las tierras; ser dueño de ellas es ser dueño de los medios de producción.

ferencia de clases, porque lo popular revela abiertamente lo oculto. Ningún secreto hay en torno a la situación de los indígenas, sin embargo, ésta no cambia y en la fiesta asumen simbólica y literalmente el lugar que ocupan en la sociedad, "asómense para abajo. ¿Qué es lo que ven? Sí, son ellos, los miembros de la Comunidad Indígena que han alcanzado el honor de cargar con el santo y su gloria" (280, p. 178)²⁴. Esta intervención pone en un borde, y en suspenso, la tensión entre dominados y dominadores, "¡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!" (*id.*). La tensión se da a lo largo del texto básicamente entre los terratenientes y la comunidad indígena.

Los indígenas ocupan un lugar prioritario en el texto, como si éste quisiera compensar el lugar que ocupan en la historia: el sentido del epígrafe alude a ellos; ocupan el primero y el segundo fragmento del texto y predominan en la primera parte. El texto los protege y, sin tener en él una presencia exagerada, se insertan en sus dos aspectos fundamentales: ocupan el primer plano en el pro-

²⁴ Esta voz, que asume una primera persona plural, insiste en su alusión a una segunda persona también plural, fundamentalmente por medio del uso del verbo "ver" ("eso que están viendo ustedes", "Vean", "véanlos todos", "Fíjense", "¿Ya los vieron todos?", "Como ustedes pueden ver", "¿Qué es lo que ven?"). Convierte el fragmento en una escena para ser vista en el momento en que se le retrata. Al final, da un giro y se dirige al pueblo exhortándolo para que siga adelante. Es una voz que, aun utilizando la primera persona que lo presenta como personaje, toma distancia respecto al pueblo y le habla desde una perspectiva que es consciente de la situación crítica del lugar, manifestada incluso en los días festivos.

blema de la tierra y funcionan como una parte importante en el juego de voces de la novela, respondiendo a sus características y adquiriendo su propia especificidad. Estos personajes son conscientes de su historia, de su status social y de su lengua. Cuando los indígenas se dirigen a un superior para que les resuelva su problema tienen conciencia de la jerarquía social y de su palabra, "Vuestra Excelencia como superior y mediador, ponga atención a nuestras rústicas palabras; que a vuestro hogar lleguen nuestros clamores y aclamaciones" (2, p. 8, yo subrayo). La rusticidad de la palabra se refiere a la sencillez de sus usuarios, que utilizan un lenguaje preciso y cuidadoso, responsabilizándose de sus propias palabras y de su identidad.

Respetuosos históricamente de las altas autoridades, los documentos de los indígenas se dirigen y claman a una autoridad, cambiante con el tiempo. Desde el primer fragmento, Juan Tepano alude a los papeles antiguos y modernos que invocan a las autoridades civiles y eclesiásticas de acuerdo con la organización y jerarquía social de cada época, "Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la República... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted: nos lo quitaron todo..." (1, pp. 7-8, yo subrayo)²⁵. El recorrido por cada instancia muestra que el problema ha sido dado a conocer en todas ellas sin que el asunto de las tie-

²⁵Ni en el momento de mayor solemnidad Juan Tepano descuida la frase de salutación "para servir a usted", una vez que se presenta. Esta frase es utilizada también por don Faustino, el presidente municipal, cuando se presenta, "soy masón. Grado 33, para servir a ustedes" (113, pp. 68-69). El efecto, sin embargo, es diferente: Juan Tepano manifiesta su respeto y humildad, mientras que don Faustino lo hace con orgullo y engreimiento. Las mismas palabras puestas en diferente boca cobran intenciones y efectos diferentes, aun siendo frases hechas y casi gastadas por el uso.

rras se haya modificado. El "Vuestra Excelencia", "Vuestra Majestad" encuentra su contraparte en otro fragmento de documento, "... y por ellos me apareció y averigué, Yo el Virrey, la desorden y exceso que habéis tenido en repartir entre los vecinos de esa ciudad, y principalmente entre vosotros mismos, los corregidores, muchas suertes de tierra, huertas y solares, en perjuicio de sus habitantes y dueños legítimos..." (52, p. 33, yo subrayo). La autoridad conoce el problema y lo plantea, pero no pasa de allí.

Tres párrafos antes de finalizar el texto, otra voz del pasado, nada menos que la del rey, pide buen trato para los indígenas, reconociendo su sumisión a la monarquía, "a cuyos naturales estimo y quiero que sean tratados como lo merecen vasallos que tanto sirven a la monarquía y la han engendrado y lustrado. Yo el Rey" (285, p. 181). Colocado estratégicamente al final del texto, este fragmento devela cómo ni a lo largo del texto, ni a lo largo de la historia, el problema ha sido escuchado, ni aun habiendo sido solicitado por la máxima autoridad. El texto plasma así la indefinición y la eternidad del problema y la ruptura comunicativa entre los indios y el poder al que sirven; imploran y claman a la autoridad, al poder, a la figura paterna, sabiendo de antemano que no van a ser escuchados²⁶.

Si el texto se caracteriza por los múltiples circuitos de comunicación que establece, y que se propagan por múltiples vertientes, aquí se produce la incapacidad comunicativa. En el fondo de una novela polifónica --en la que funciona el contrapunto de voces

²⁶ Respecto a la triple alianza que establecen en la novela la Iglesia, el Estado y los terratenientes, para defender sus intereses, véase el trabajo colectivo del CILL de la Univ. de Xalapa, "La feria: México sagrado y profano", TC, 1976, núm. 5, 21-52, especialmente el apartado "Las clases sociales" (pp. 42-48) que, a mi modo ver, es la parte más lograda del análisis.

y el diálogo se despliega hacia muchas perspectivas, subyace una ruptura en la comunicación. La voz de los indígenas es respondida por el silencio; se escuchan sus propias voces, otras voces ajenas que los defienden o están en su contra, algunas voces del pasado que cobran vida y se preocupan por su situación, pero ninguna voz les contesta frontalmente y establece diálogo con ellos. El mensaje que transmiten, al no encontrar receptor, queda en el vacío y se fragmenta: falta la otra parte que complete y responda a la petición emitida por los indígenas. Al estar éstos del lado petitorio se instalan eternamente en la espera, sus invocaciones orales y escritas carecen de respuesta.

Los otros grupos sociales, que no son indígenas ni dueños de las tierras, se identifican más con los primeros²⁷, pero no comparten el mismo problema. Si bien ninguno de estos grupos es dueño de sus medios de producción, cada uno enfoca sus carencias de diferente manera. La gente del pueblo está formada por la clase trabajadora: obreros, alfareros, carpinteros, albañiles, cereros, coheteros, entre otros, y no tienen, como en el caso de los indígenas, una cabeza que los represente. Aparecen afectados

²⁷ Tienen frente a ellos una misma clase antagónica, dueña del medio de producción más importante de la región. Sin embargo, no es frecuente encontrar en el texto líneas de contacto entre la comunidad indígena y esas otras clases sociales. No son grupos en conflicto, pero cada uno atiende sus problemas específicos: los indígenas se enfocan al asunto de las tierras; las otras clases manifiestan su problemática básicamente por conflictos económicos individuales.

en forma común cuando muere el licenciado; las voces que se escuchan desde este grupo social coinciden al manifestar su descontento y temor como víctimas del usurero, "¡Viejo jijo de la pescada, a todos nos dejaste temblando!/[...]/ Una sanguijuela que traíamos pegada en las costillas, y que ahora va a chuparnos más recio por boca del hermano..." (68, p. 42). Es éste el único caso general que muestra suficientemente que la condición económica de este grupo es la misma para todos sus componentes. Su carencia económica se ejemplifica cuando el texto elige a un personaje, don Fidencio el cerero, y sigue paso a paso su situación laboral y familiar. Las historias individuales se entrelazan y forman historias colectivas que se dan a conocer por el decir de los personajes.

Desde arriba, hay voces que critican a las otras clases sociales, "había hasta el año pasado un orden riguroso: por el paseo de adentro circulaban las personas decentes; por el de afuera, los de sombrero ancho y de rebozo. Ahora se ve mucha revoltura y la gente del pueblo ha transgredido la barrera social con evidente insolencia" (270, pp. 172-173, yo subrayo). Esta voz, desde el "lugar de la decencia", estratifica más al pueblo. Ya no se refiere al grupo artesanal, con el que de algún modo convive, sino que en este caso alude a los rancheros y a un estrato aún más humilde que puede identificarse con los naturales. Desde este mismo lugar se critica a los indígenas (las décimas que ellos hacen para la fiesta les parecen rancheras y chillantes); de nuevo surgen voces que los defienden, y una vez más se establecen réplicas y discusiones.

Finalmente, hay otro grupo que no se declara como parte de los

poseedores de la tierra, sino que es un grupo más o menos acomodado, dueño de pequeños medios de producción, que representa la intelectualidad y sensibilidad poética del pueblo. Pertenecen a él los integrantes del Ateneo Tzaputlatena, portadores de la cultura de Zapotlán y de una visión muy propia de la literatura, "nosotros mantuvimos vivo el culto a la belleza, durante este holocausto melancólico a las musas... Porque yo os digo en verdad que donde quiera que se reúnan dos o tres espíritus en nombre de la Santa Poesía, allí reverdecerá el Jardín de Academo, y se abrirán otra vez las rosas provenzales de Clemencia Isaura" (274, pp. 175-176). Visión cursi y provinciana, intencionalmente exagerada en su expresión. Este grupo tiene contacto con la clase alta y con la clase representada por la mano artesana de Zapotlán.

Si por una parte están bien definidos los sucesos que ocupan y preocupan a una clase social determinada, por la otra también existen acontecimientos que afectan a toda la población. Uno de ellos, como se vio en un principio, es el temblor, "castigo divino" que cae sobre Zapotlán y que provoca la misma reacción en los personajes. Una de las voces que reseña los resultados del temblor adopta una actitud moralista, cercana a la idea de castigo divino, "en vez de dormir llenos de temor de Dios, hay gentes que beben, cantan y bailan hasta las altas horas de la noche" (142, p. 89). Aquí no se ponen en primer plano las diferencias sociales, sino el comportamiento moral o inmoral de los habitantes. El temblor da lugar a un inventario de conciencias individuales que al converger en el clamor y en la confesión colectiva, espacio polifónico explosivo, conforman la conciencia colectiva del pueblo.

La polifonía y el fragmento, dos de los aspectos más importantes de la novela, se concentran fundamentalmente en dos momentos. El primero corresponde a la manifestación colectiva que deriva del temblor (129, pp. 77-80); recoge una multiplicidad de fragmentos, de voces²⁸, conciencias, historias, invocaciones, réplicas, arrepentimientos, rezos, plegarias y letanías²⁹. En este fragmento, se mezclan enunciados interrogativos, exclamativos, aseverativos, imperativos, entre otros, y convergen múltiples emisores captados simultáneamente. Las voces fluyen con autonomía y se interrumpen unas a las otras una vez que, aprovechando un espacio mínimo, aportan los elementos necesarios para ser comprendidas.

El otro fragmento que reúne la multiplicidad de voces y conciencias fragmentadas es el relativo a la confesión general (135, pp. 83-86). Al igual que el anterior (129, pp. 77-80), este frag-

²⁸ En este fragmento convergen las voces de múltiples personajes: se combinan voces en primera persona (entre ellas la de Jesucristo, que había aparecido en el fragmento 24, p. 18) con la voz de un narrador omnisciente en tercera persona que muestra las situaciones, replica con las otras voces, adelanta y trae a colación otras historias, y se mueve de un lado a otro retratando las escenas que encuentra a su paso. La característica de este narrador es su movilidad por el texto y por las historias que éste contiene; conoce, selecciona y decide en dónde es necesaria su presencia.

²⁹ Los fragmentos de algunas de estas últimas muestran su sinsentido en la oralidad, "...¿A quién repeino, doña Dómine? A la luz perpetua, doña Reyes" (p.80). La pregunta y la respuesta no arrojan hacia el exterior un sentido claro de su expresión. Lo mismo sucede cuando del "...Requiescat in pace..." resulta "¿De quién es el cantinface?" (id.). La voz viva tergiversa las palabras y su sentido en un contexto en el que predomina el mecanismo de las expresiones.

mento se caracteriza por una multiplicidad de emisores. En ninguno de los dos fragmentos se establece un cruce dialógico, sino que todas las voces provienen de innumerables sujetos, y adoptando un yo individual que se colectiviza, se dirigen a un mismo destinatario³⁰. En medio de la confesión general surge de vez en cuando una voz que se combina con el "yo confesor"; no es una voz contestaria sino que es la recriminación puesta desde afuera para acentuar la culpa de los pecadores. El destinatario inmediato de la voz colectiva que se confiesa es una figura intermediaria, la del sacerdote, que calma la conciencia y da paso de nuevo a la vida cotidiana que el texto recoge en su desarrollo.

De esta cotidianidad surgen acontecimientos extraordinarios que la transforman durante un determinado tiempo, por ejemplo, el temblor, y acontecimientos que responden a una periodicidad cíclica, como es el caso de la feria. Si bien todos participan y hablan de ella, es el suceso que marcadamente explicita las diferencias sociales y muestra las relaciones que se dan en la colectividad³¹. De nuevo se divide la opinión, los pobres (la comunidad indígena y la gente del pueblo) se autopropone para llevarla a cabo, "¿Quién no ha querido alguna vez ser mayordomo? Como ninguno de nosotros tiene dinero para hacer la Función, vamos a hacerla entre todos /.. Nos estábamos quejando porque no había mayordomo, y ya ven us-

³⁰ Al igual que en las invocaciones de los indígenas, dirigidas a una autoridad, en este caso predomina la parte petitoria. La oleada de voces proviene de un solo lado; hay muchas voces que esperan ser escuchadas y perdonadas, y en la palabra se pone la expectativa de todos.

³¹ A diferencia de las fiestas populares en las que se pierde durante esos días la línea divisoria entre las clases sociales (cf. Bajtín, op. cit., pp. 152-274, especialmente pp. 183-186), y todo el pueblo participa de la misma manera en los festejos, en La feria la fiesta anual acentúa la división de las clases.

tedes, ahora tenemos treinta mil" (96, p. 57, yo subrayo)³².

Alrededor del suceso giran de nuevo opiniones contrarias que defienden o impugnan que los indígenas sean los mayordomos de la fiesta. La discusión atraviesa varios fragmentos (98, p. 58; 99, id.; 100, p. 59; y 102, p. 60) y, una vez más, pone en tensión a los grupos sociales más extremos. La comunidad indígena permanece ajena a los comentarios, pero es objeto de discusión, principalmente para el grupo poderoso,

--Con todo respeto, señor Cura, esto me parece ¿cómo le diré?, un poco revolucionario. Apenas si ^{se} está calmando tantito la gente, y con esto les pueden perder otra vez el respeto a los patrones. 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..." (102, p. 60).

³² Esta voz que deriva de la comunidad indígena utiliza el "todos" y se refiere a treinta mil mayordomos, el mismo número que nombra Juan Tepano (1, p. 7) refiriéndose a la gente de Zapotlán. En los dos casos resulta ambigua la cifra. Primero Juan Tepano alude a los treinta mil y de inmediato habla de los naturales frente a las gentes de razón, ¿dónde queda el resto de la población, esta gente de razón?, ¿está incluida en esta cifra, y Juan Tepano olvida las diferencias y envuelve en ese número a todo Zapotlán? Posteriormente esta voz (96, p. 57) menciona "como ninguno de nosotros tiene dinero [...]/ vamos a hacerla entre todos" (id.), ¿a quiénes se refiere, si al mismo tiempo nombra los treinta mil? ¿Será que esa cifra alude solamente a la comunidad indígena o a la comunidad indígena y la demás gente del pueblo, carente de recursos? Pese a la diferencia social y a la conciencia de clase que se tiene, ¿aun así se evocan los treinta mil refiriéndose a toda la población?, ¿o es una intención de la comunidad indígena de ignorar a la parte mínima y poderosa, detentora de sus tierras? Por otra parte, ¿qué relación puede tener esta cifra con la que una voz menciona refiriéndose a la comunidad indígena que carga con las andas del desfile? "Son cien o doscientos aplastados bajo el peso de tantas galas, cien o doscientos agachados que pujan por debajo..." (280, p. 179). La cifra queda en la ambigüedad y se convierte en un símbolo que utiliza por

La voz de este personaje proviene de una clara conciencia de clase y, al mismo tiempo, reproduce las palabras de otro personaje de la clase social contraria. Las críticas desnudamente se encuentran y reflejan una situación que devela con toda claridad los diversos estratos sociales.

Finalmente, los ricos se hacen a un lado y dejan que el pueblo costee la fiesta y, además, dan a conocer su punto de vista, "Si va a convertir la feria [el señor Cura] en una fiesta de indios, sea por Dios y venga más" (100, p. 59), dice don Abigail. A la hora de la verdad, durante la ceremonia, hacen uso de su poder y disfrutan de la Función: "--Yo estoy indignado. Esa fiesta tan lujosa es un verdadero insulto a la población. No se hizo más que para los ricos, que a la hora de la hora y como siempre, se colgaron los galones. Iban vestidos como príncipes, de frac y con sombrero montado. Yo los estuve viendo entrar. El más ridículo de todos fue don Abigail" (279, pp. 177-178), dice una voz del pueblo. La división social y sus consecuencias es explícita, la crítica que deriva del texto muestra abiertamente la situación, así como la visión que domina desde el espacio creativo. El texto se compromete con el grupo dominado y pone a funcionar un juego de voces cuyas reglas favorece el punto de vista del pueblo.

La feria, suceso que se aprovecha para hacer un recorrido por la historia de Zapotlán, de su pasado y su presente, es la conjunción de la fiesta religiosa y la fiesta profana de sus habitantes. La función es la ceremonia religiosa final y en ella se acentúan aún más las barreras sociales del lugar. Como todos los sucesos del texto, este acontecimiento da lugar a múltiples opiniones y

puntos de vista. Si la clase poderosa opina y critica la fiesta, cuando el texto se enfoca a la función, este grupo no tiene la palabra. Las voces que reseñan la ceremonia coinciden en sus puntos de vista y, asimismo, muestran el lugar que ocupan socialmente:

Yo creí que iba a poder ver la Coronación, pero me quedé con las ganas, como casi todo el pueblo [...]/ Lo que me dio más coraje es que el encargado del ceremonial se opuso a que entraran los tlayacanques [...]/ Tenían su lugar separado, pero no los dejaban entrar por órdenes del nuevo señor Cura. Lo que pasaba, según supe, es que la ceremonia era de etiqueta y ellos iban de gala, pero de tlayacanques, según su costumbre (268, p. 171)

dice una voz marginada que no forma parte de la comunidad indígena³³.

La voz de un personaje que sí tiene acceso al templo opina: "Nunca he oído un sermón tan bonito. Hasta mentó a los tlayacanques y dijo algo acerca de la tierra. Todos nos quedamos con la boca abierta y a Juan Tepano le brillaron los ojos" (273, pp. 174-175)³⁴. Las dos voces, la de "afuera" y la de "adentro" del templo manifiestan una actitud favorecedora a la comunidad indígena y señalan sin lugar a dudas la discriminación a que está sujeta. El texto muestra su preocupación constante por un grupo determinado y permite que aflo-

³³ Cuando el grupo social privilegiado critica los festejos, se refiere a la comunidad indígena. Muchas veces ésta aparece como sinónimo de pueblo, sin embargo, es solamente una parte de él; la otra, la forma un núcleo que no es indígena, pero que, al igual que ellos, permanece marginado.

³⁴ Esta postura coincide con la del personaje que corresponde a la clase social privilegiada, pero que defiende a los indígenas (51, p. 33; 53, p. 34; 54, *id.*; y 219, pp. 142-143). Es la voz de la excepción que defiende los intereses ajenos y que muestra una conciencia social clara y reflexiva que no corresponde a los intereses de su propia clase.

ren constantemente las voces que lo defienden.

El problema de la tierra y la festividad profana y religiosa son los dos aspectos fundamentales que se eligen para enfrentar actitudes y opiniones. El primero queda inconcluso, mientras que la festividad anual es amenazada desde varios ángulos. De nuevo el texto le abre espacio a fragmentos discontinuos que opinan sobre el espectáculo en su conjunto. Voces emitidas por sujetos diferentes hablan de la feria: "--Si en mi mano estuviera, yo les aconsejaría a todos los visitantes que ya no vengan a la feria del año que viene. Estamos en la más completa decadencia, y no es porque yo ya me sienta viejo y cansado. Ahora todo lo veo como de mentiras y nadie se divierte de de veras" (266, p. 170). Este personaje compara el suceso actual con los anteriores y muestra su punto de vista sobre el espectáculo en su historia. La visión es pesimista, portadora de frustración y desencanto producidos por la festividad del pueblo. Ver la feria como mentira es denunciar la verdad: desde la visión de este personaje, no es cierto que la fiesta sea fiesta.

Dos voces más, de emisores diferentes, relacionan el espectáculo con un momento límite. Una de ellas se refiere a la situación social: "¡Ánimo, cansados cirineos, que el anda se bambolea peligrosamente como una barcaza en el mar agitado de la borrachera y el descontento!" (280, p. 179). La otra voz se dirige al pueblo y relaciona la feria con los temblores que lo amenazan:

Yo no soy Dios, yo soy un hombre como todos ustedes, un artesano, un carpintero de obra blanca... No se los digo por asustarlos, pero no carguen sobre el suelo todo el peso de su cuerpo. Este pueblo está fincado sobre un valle de aluvión y sus tierras fértiles son puramente superficiales: ocultan una colosal falla geológica y ustedes están parados sobre una cáscara de huevo... Hagan otra vez la

feria del año que viene, pero sean más angelicales, y no gasten toda la pólvora en infiernitos... (282, p. 180)³⁵.

El interlocutor colectivo es el pueblo al que se le advierte un peligro inminente. La voz del santo se humaniza, critica la fiesta y concluye con un refrán³⁶. Señor San José adopta un discurso dirigido al "otro" y conjuga en unas palabras los sucesos que viven los personajes de Zapotlán.

El texto deja abierta la posibilidad de la repetición de los sucesos y, en un intento por recoger los hilos que teje y corta, reúne en un fragmento su solución inmediata. Poco antes de concluir, da rienda suelta a una variedad de voces que hablan al mismo tiempo de la feria y el problema de las tierras, desde una clase triunfadora que se siente legitimada por un poder divino. La polifonía de voces se da a través de breves preguntas y respuestas emitidas por una visión consciente de su clase, que habla con burla y prepotencia.

Marcando las diferencias entre los grupos sociales, es pertinente apuntar que los personajes, a lo largo del texto y de su historia, establecen entre sí un contacto familiar cotidiano, sin

³⁵ Esta voz coincide con la del personaje de los fragmentos 25 (pp. 18-19) y 132 (pp. 81-82). Es la voz de señor San José que se nombra "patrono de una iglesia socialista" (25, p. 19) y que valoriza la mano artesana .

³⁶ A lo largo de La feria los personajes juegan con los refranes y los dichos populares. Estos refuerzan la oralidad del texto y se colocan con cierta naturalidad entre las frases. El refrán, por boca del personaje, se relaciona atinadamente con el contexto y cobra en él frescura y novedad. Son portadores de la filosofía popular y acentúan también el carácter folklórico que va y viene por el texto.

importar en este caso el grupo al que pertenecen³⁷. El contacto familiar entre personajes del mismo o diferente estrato social es uno de los rasgos del pequeño espacio pueblerino donde ocurre la historia. Todos saben la vida y milagro de los demás, y se hablan desde una familiaridad que aparentemente borra las diferencias sociales³⁸.

El contacto familiar crea redes de relación entre personajes de diferente estrato social. Por ejemplo, el noviazgo de Chayo (hija de don Fidencio) y de Odilón (hijo de don Abigail) pone en juego una relación entre dos clases sociales; don Salva, que pertenece al grupo privilegiado, está enamorado de Chayo, su dependiente, pero su conciencia de clase no le permite relacionarse con ella. Cuando decide hacerlo, es imposible: Chayo espera un hijo de Odilón. Este personaje, por su parte, tiene amistad con doña María la Matraca que, a su vez, se relaciona con diferentes estratos sociales³⁹. Don Fidencio es una pieza clave. Enterado de

³⁷ Bajtín (op. cit., *supra*, p. 130, nota 31) reflexiona sobre este contacto libre y familiar que se da entre las personas excepcionalmente durante el carnaval, que cancela leyes, prohibiciones y limitaciones determinantes del orden y curso de la vida normal.

³⁸ Respecto a esta familiaridad entre los personajes, incluso don Faustino, el presidente municipal, le habla de tú a tú a señor San José (113, pp. 68-69). Asimismo, las voces de Jesucristo y San José entran en un juego de voces que se familiarizan y se reconocen entre sí, al utilizar los mismos recursos.

³⁹ Doña María la Matraca tiene contacto con la clase alta (67, p. 42) y, como dueña de las casas de la zona de tolerancia, es amiga y protectora de las prostitutas. Es también amiga de Odilón y tiene contacto con don Fidencio a quien le vende la cera de sus abejas. Puede entrar y salir por las casas honorables y hace lo mismo en la zona de tolerancia. Por sus propias pesquisas descubre el secreto de Chayo y su relación con Odilón.

que su hija va a tener un hijo, paga lo que considera su culpa dejando que la gente manosee las velas que fabrica y que tanto cuida. Se compromete a hacer una gran vela para la ceremonia y la hace con la cera que le compra a doña María la Matraca. La vela adquiere, entre otros, un sentido sexual: su forma y tamaño la hacen ver como un objeto fálico hecho con la cera que vende doña María la Matraca, dueña de las casas de la zona de tolerancia. La gran vela fálica es símbolo del pueblo: "Que arda allí la cera que labraron las abejas de Zapotlán, como una oración dicha por todos nosotros..." (276, p. 177). Las relaciones entre los personajes afloran simbólicamente en la gran vela del gran día de la función.

El sentido sexual, y muchas veces obsceno, se extiende por parte del texto, en términos también del contacto familiar entre los personajes. La historia suelta que aparece en el fragmento 58 se refiere a un secreto que posee un personaje y que lo da a conocer a quien afecta esta historia:

--Tú no eres hija de Marcial, me extraña que no lo sepas. Tú eres hija de Pedazo de Hombre, que de Dios goce /.../ Pedazo de Hombre era fontanero y no salía de las casas, diario destapando caños /.../ Tu madre lo mandó llamar una vez para que le compusiera la puerta del horno, porque le gustaba hacer pan /.../ Pedazo de Hombre estuvo tres días conmigo, y me arregló de balde todo lo que yo tenía descompuesto... (58, p. 37, yo subrayo)⁴⁰.

Las palabras de este personaje están impregnadas de

⁴⁰ El personaje establece un juego verbal obsceno al utilizar expresiones y palabras que, en el contexto de este diálogo, cobran un sentido equívoco. Detrás del significado de algunas palabras, de "pan" y de "horno" por ejemplo, subyace un segundo significado que en muchos lugares se refiere al órgano sexual. Sobre el sentido equívoco y polifacético de algunos vocablos en un contexto específico, cf. Louise O. Vasvari, "La semiología de la connotación: lectura polisémica de «Cruz cruzada panadera»", *NRFH*, 32(1983), 299-324.

alusiones obscenas, de expresiones de doble sentido que, leídas bajo un código sexual, remiten a un segundo significado.

En el texto fluyen con cierta frecuencia frases que aluden a un transfondo sexual y obsceno que se revela directamente o que aparece semioculto. La confesión del pueblo después del temblor, por ejemplo, se caracteriza por un buen número de acciones relacionadas con el sexo. Esta confesión está hecha en un tono grave, muy diferente a la confesión del adolescente que con gracia y picardía confiesa sus pecados. Todo el proceso de su confesión, entre arrepentimientos y sentencias, culmina con un cuento que escribe el adolescente (200, p. 131).

Otra historia que se caracteriza por el juego sexual y obsceno en las acciones y en las palabras es la relativa a Concha de Fierro y Pedro Corrales. En el fragmento 264 (pp. 169-170) se desarrolla esta historia, sugerida desde muchos fragmentos atrás (120, pp. 72-73). El fragmento que cuenta la historia de estos personajes asimila frases directas con contenido sexual, que se combinan con frases que aluden al doble sentido: "Detrás de ella venía Pedro Corrales más gallardo que nunca ajustándose el traje de luces y con el estoque en la mano" (264, p. 170). Las palabras del narrador omnisciente, que también entra en el juego, no sólo aluden al doble sentido sino que, al utilizar un lenguaje gestual, lo muestran como una escena.

La connotación sexual y el juego en que participan los personajes se da también en los nombres: doña María la Matraca hace ruido con sus abejas, en el pueblo y en la zona de tolerancia. Leonila es la dueña de los leoneros; Pitirre en el jardín es el nombre del cuento que escribe el adolescente que se confiesa; Concha de Fierro

es la "virgen y mártir" a quien no le han podido quitar los "seis centavos". Llamar por apodos a los personajes es propio también del contacto familiar que se establece entre ellos.

Este contacto familiar estimula el diálogo y la plática callejera; el papel del contar cobra gran importancia entre los personajes, todos cuentan aprovechando cualquier motivo o simplemente cuentan lo que otros cuentan y, así, reproducen el discurso ajeno, dando a conocer su punto de vista sobre lo que escuchan y repiten. Los narradores se convierten en narratarios⁴¹ y establecen circuitos de comunicación con incontables emisiones y recepciones. Las palabras se intercambian y reflejan, y el mensaje va y viene, enriqueciéndose de boca en boca.

Cualquier suceso se presta a discusión, a un intercambio de opiniones y puntos de vista; incluso los personajes que hablan consigo mismos establecen diálogos interiores y réplicas internas, los llamados microdiálogos en términos de Bajtín⁴². Diálogos y microdiálogos conforman el gran diálogo colectivo que caracteriza a La feria. El instrumento de cada personaje, por donde muestran su visión, sus sentimientos, su postura y el lugar desde donde hablan, es la palabra manejada desde afuera por una visión culta propia de un metanarrador que vigila y castiga su uso, convirtiéndola en material para ser trabajado artesanalmente.

⁴¹ Sobre las características del narratario, cf. Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique, 1973, núm. 14, 178-196.

⁴² Así los denomina Bajtín (op. cit., pp. 67-114, especialmente pp. 110-111) al referirse a las discusiones y disputas de voces internas que establecen los personajes, en las que penetran luchas y cortes de voces.

Las voces de los innumerables personajes se combinan con la de un narrador en tercera persona que aparece de vez en cuando y con la voz de un metanarrador que también entra en el juego polifónico del texto. Es muy importante la participación de esta presencia metanarrativa⁴³. Por un lado, su mano organiza las piezas: selecciona, pone, quita, acomoda estratégicamente los fragmentos que, al igual que los diálogos, muchas veces discuten entre sí, se refuerzan, se reafirman o desmienten lo que otros fragmentos afirman⁴⁴. La misma mano organizadora inserta historias sueltas en varias partes del texto⁴⁵ y va creando y acomodando nuevas historias; distribuye también las historias más significativas y las va clausurando en el lugar que considera pertinente. Asimismo, relaciona unas historias con otras, deriva pequeñas historias de otras más importantes, acomoda diversas narraciones que mantienen al día los sucesos del pueblo y hace converger las historias más significativas hacia el final del texto, que coincide con la celebración de la feria.

⁴³ Corresponde a "una instancia metodológica intermedia entre ésta [el autor] y el texto producido, que religa y explica todas las posibles modalidades de enunciación en el texto (metanarrador)". Así lo denomina Yvette Jiménez de Báez en sus precisiones metodológicas de la introducción a *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, México, 1979, pp. 9 ss.

⁴⁴ Hay fragmentos que de inmediato son replicados por otros (9, p. 12 y 10, *id.*; 11, p. 13 y 12, *id.*; 50, p. 32 y 51, p. 33; 67, p. 42 y 68, *id.*); otros fragmentos se desperdigan pero tienen los elementos necesarios para remitir anafóricamente al fragmento original (41, pp. 27-28; 98, p. 58 y 99, pp. 58-59; 116, p. 71 y 184, p. 117); o en sentido inverso, el fragmento posterior explica un fragmento previo (236, pp. 153-154 y 133 p. 82).

⁴⁵ Estas historias sueltas entran en relación con la zona del texto en la que están insertas (29, pp. 21-22, 58, p. 37 y 60, p. 38; 125, p. 76 y 126, pp. 76-77; 173, p. 110).

El metanarrador se hace cargo también de la búsqueda de documentos que entran en el texto, así como de su distribución; fragmenta algunas narraciones y las coloca discontinuamente en el espacio textual; ofrece claves en un lugar determinado para que el lector descubra un acertijo, desentrañe un secreto o identifique a algún personaje. En un momento significativo, su presencia se percibe en un fragmento que no deriva de un personaje específico y que tampoco es una historia determinada, sino que es una línea que concentra el tono festivo del acontecimiento, "--Pasen a tomar atole, todos los que van pasando..." (286, p. 181), e instala otra vez la fiesta en primer plano para desprender de allí los fragmentos finales: el penúltimo que se refiere a La feria como texto; y el último, a la feria como espectáculo.

En el proceso de elaboración del texto, el metanarrador es seducido por los espacios textuales que él mismo abre y participa, como un elemento más, en el juego de voces de la novela. Precisamente el penúltimo fragmento, que se refiere a la propia ficción, se lo otorga a él mismo. En unas cuantas palabras: "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" (287, p. 181, yo subrayo)⁴⁶, se dirige a un narrador supuesto al que responsabiliza de toda la ficción y, adoptando una postura divina, consiente, absuelve y perdona al "contador

⁴⁶ Es importante anotar la familiaridad e incluso la superioridad con la que se dirige al otro personaje, haciendo uso del "tú", muy pocas veces utilizado en el texto. El metanarrador acude también al uso de la primera y segunda personas con un tono de confianza que se lo permite el lugar que ocupa.

impuntual y fraudulento⁴⁷. Hablarle a este narrador es hablarse a sí mismo como autor de un juego de artificio hecho con la palabra.

Este intento de poner en un solo lugar la esencia de la creación del texto, si bien muestra a un hacedor único que ocultamente juega con múltiples opciones, también es cierto que queda corto en su visión, y esto es parte del juego: el texto ha cobrado vida por sí mismo, no depende de una sola voz narradora, sino que ésta, junto con las voces de los personajes, algunos bien definidos y otros innominados, ponen en movimiento un texto polifónico que escapa de una visión monológica y se fragmenta en infinidad de puntos de vista que dialogan entre sí.

La palabra propia y la palabra ajena establecen en su interacción un juego dinámico permanente. Por los diálogos fluye la palabra viva, la palabra del pueblo que de boca en boca se fragmenta y produce un texto que para poder asimilar lo que los personajes dicen, oyen, ven, piensan y sienten, individual y colectivamente, ha de ser discontinuo y abierto. La fragmentación no corresponde a una visión creadora fracturada, sino a la necesidad de captar simultánea y sucesivamente las imágenes de una colectividad en movimiento.

Los fragmentos recogen el decir del pueblo en sus innumerables vertientes, y cada voz asume una primera persona que muestra su cercanía y su intimidad respecto al punto de vista que manifiesta. Si

⁴⁷ La idea de castigo y perdón está muy presente en todo el texto: el temblor es visto como castigo divino, y cataliza la confesión del pueblo que clama por el perdón de sus culpas; el deseo sexual del adolescente es confesado y espera la penitencia; por último, el metanarrador actúa como Dios ordenando y absolviendo al narrador: perdona el acto creador, e intentando ignorar que la ficción no es tan sólo el resultado de un narrador, se la deja en sus manos y trata de borrar su propia participación en la hechura del texto.

bien existen muchos acontecimientos en el texto, su riqueza es básicamente verbal, obtenida por el decir múltiple que deriva de cada suceso. La versatilidad de las voces pone en un primer plano la importancia de la palabra, material que le da su especificidad al texto. La palabra oral que atraviesa y cubre toda la novela es acompañada de la palabra escrita: documentos, cartas, diarios, apuntes, que muchas veces asumen también una primera persona y muestran el particular punto de vista de quien los emite.

La feria, como hemos visto, se va configurando principalmente por infinidad de primeras voces narrativas que representan un yo individual y colectivo que dialoga y replica de muchos modos. Para que las múltiples voces puedan participar activamente, el espacio textual se abre a cada momento y da lugar a un texto polifónico y discontinuo que no sólo ofrece su propia combinatoria sino que involucra en el juego al lector. Éste, al enfrentarse a un texto con una estructura muy particular, empezará poco a poco a relacionar las piezas desperdigadas y a sugerir nuevas combinatorias sobre la base del original. Reconocer las piezas y relacionarlas entre sí permitirá adentrarse en el espacio textual, geográfico e histórico de La feria que se da a conocer por la voz múltiple del pueblo.

DESDE UN PRISMA GIRATORIO DE TIEMPO Y ESPACIO

¿Qué sucede con el tiempo y el espacio en un texto fragmentado por cuyos resquicios entran y salen acciones sucesivas y simultáneas, acontecimientos colectivos e individuales, históricos y cotidianos, novedosos y repetitivos? Si La feria es el retrato lo-

cal de la vida de un pueblo que alude permanentemente a su historia, que avanza en su cotidianidad y que capta la escena pública e íntima de los personajes, ¿podría afirmarse de entrada que los tiempos y los espacios también son múltiples y que el texto gira hacia innumerables momentos y lugares intercambiando valores y significados? Efectivamente así es, en un intento bien logrado por crear un texto que, retanto la linealidad de la historia y la escritura, produce un efecto de simultaneidad y movimiento de sus elementos que se desbordan, y que pareciera imposible asirlos de una vez por todas.

En medio de un juego espaciotemporal que necesariamente responde a la especificidad de acciones y escenas, es posible señalar, por un lado, la relación que existe entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura y, por el otro, la que se da entre el espacio de las acciones y el espacio textual. Tiempos y espacios que, a su vez, muestran su relación indisoluble. En términos del análisis que llevamos a cabo, primero vamos a referirnos al tiempo o tiempos que funcionan en la novela y de ahí derivar al juego espacial que la caracteriza⁴⁸.

En primer lugar, podemos opinar que La feria es la microhistoria de Zapotlán⁴⁹, que muestra hacia el exterior la vida un pueblo, incluso en sus minúsculos acontecimientos de cada día. Atenderlos

⁴⁸Al hacer alguna observación sobre cómo funciona determinado tiempo o espacio, únicamente escogemos un ejemplo del texto para mostrar lo que señalamos. Sólo enfocamos nuestra atención a lo que consideramos como tiempos y espacios más significativos del texto.

⁴⁹

En México, la microhistoria ha sido desarrollada por Luis González y González, Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia, El Colegio de México, México, 1968; Invitación a la microhistoria, SEP, México, 1973 (Sepsetentas, 72). Su estudio es una aplicación particular del concepto.

significa desarrollar la historia cotidiana, individual y colectiva, que deja inconcluso lo contemporáneo, que permanece abierto a nuevas situaciones que van conformando poco a poco la vida y la historia del lugar y, en buena medida, la historia del país. Por otro lado, se mira cómo influyen los momentos históricos nacionales en el pequeño espacio pueblerino. Esta doble situación, y la manera como la ven los personajes, transcurre de un modo específico por el texto y remite al contexto social en el que éste se produce.

La feria es un espacio textual donde confluyen múltiples historias que funcionan simultáneamente con sus tiempos respectivos. Si en ocasiones surge una voz o un fragmento de escritura del pasado, de todos modos predomina un presente de la historia que corresponde a un presente de la escritura⁵⁰. Hacia este presente irradian las historias aisladas o relacionadas entre sí, lo cual produce un efecto de simultaneidad. Muchas veces estas historias, narradas desde un presente de la escritura o derivadas de un diálogo, no suceden necesariamente en el presente de la historia, sino que son imágenes por las que, a manera de una cámara móvil fotográfica, atraviesa el texto recogiénolas o mostrándolas justamente en el momento que ocurren, pero que pueden ocupar uno u otro espacio textual. Esto no quiere decir que esta ubicación sea arbitraria, no depende exclusivamente del tiempo en que ocurren, sino del suceso que en ese

⁵⁰ Por ejemplo, los documentos sobre la situación de las tierras son fundamentalmente del siglo XVI. Existe uno del siglo XVII (285, p. 181) que se refiere a la defensa de los indios. No obstante, todos estos documentos se enuncian desde un tiempo presente.

momento tiene más sentido en el texto⁵¹. Esto es, en medio de la heterogeneidad de acontecimientos que se desarrollan en la novela, predomina un presente en la narración que atiende a sucesos que sólo ocurren una vez y precisamente en ese momento, y a sucesos que avanzan linealmente y muestran cada paso de su desarrollo. En este sentido, el presente de la narración remite a varios presentes de las acciones⁵². Desde ese presente narrativo se alude al pasado y, en este aspecto, el texto adquiere una especificidad: la historia se mira desde la actualidad, desde un presente que tiende una mirada retrospectiva y que muestra el efecto y la causa de los sucesos. La historia de Zapotlán se cuenta desde el presente: un hecho que cruza por diversas etapas es tomado en la última para desplegarlo hacia el pasado y mostrar, así, sus orígenes y su consecuencia actual.

En el primer párrafo del primer fragmento (1, p. 7), el texto remite, desde el presente de la historia, a los orígenes de Zapotlán y después, desde diferentes perspectivas, surgen voces que se refieren a este mismo hecho⁵³. Las voces se refieren a diferentes mo-

⁵¹ Nos referimos básicamente a las historias sueltas, muchas veces distribuidas en el texto de acuerdo con una historia que predomina en esa parte. Estas historias sueltas enriquecen el texto y refuerzan la simultaneidad y versatilidad de los sucesos.

⁵² El presente se manifiesta como presente habitual, presente histórico, presente único y momentáneo y, finalmente, como presente por futuro. La insistencia en este tiempo señala que lo que sucede en el presente ha sucedido y sucederá siempre.

⁵³ Estas voces surgen en fragmentos discontinuos (14, p. 14; 42, p. 28; 50, p. 32; 107, pp. 62-65; 174, pp. 110-112) y ofrecen datos desde distintos tiempos y espacios históricos y textuales.

mentos históricos: se nombra el período anterior a la conquista⁵⁴; el texto concede varias líneas al período colonial⁵⁵; y se refiere también a la guerra de Independencia (174, p. 112) y a la Reforma (id.).

Las voces que hablan de los diferentes períodos por los que atraviesa Zapotlán responden a visiones desde "adentro"; son voces de personajes del lugar. Tienen su contrapartida en una voz que emite una visión desde "afuera", de un personaje que se burla con solemnidad y contradice la visión que los zapotlecas tienen de su historia. El texto le abre espacio a esta voz y enfrenta una visión colectiva interna con una individual, autorizada por añadidura: "El historiador carraspeó varias veces y en distintos tonos, para afinarse la garganta, y dijo con voz tranquila y opaca: 'La traición y los traidores en Zapotlán el Grande, durante las guerras de Conquista, de Independencia y de Reforma. Capítulo décimo primero de la Historia General de las Provincias de Ávalos, desde su descubrimiento hasta nuestros días' (174, pp. 111-112). El historiador recorre la historia en sentido inverso a como la presenta la novela y arremete contra la visión que predomina en ella. El personaje

⁵⁴ Juan Tepano (1, p. 7 y 107, pp. 62-65) se refiere a Tlayolan ("el maíz nos da vida"), y a la relación del pueblo con otros lugares cercanos; el señor Cura nombra "la yacija fértil y enorme donde Tzaputlatena fornicaba con el Dios del Maíz, bajo el cielo confuso de los Tlaloques" (14, p. 14); y el cronista de Sayula habla de Minotlacoya, último rey de los tlayacanques (174, p. 112).

⁵⁵ Durante este período, que es el más mencionado en el texto, se alude a acciones de la Santa Inquisición, a la Provincia de Ávalos y a las fundaciones franciscanas (1, p. 7; 14, p. 14; 42, p. 28; 50, p. 32; y 174, pp. 111-112).

que presenta al cronista produce a su alrededor un tono humorístico por la manera seriamente graciosa de evocar la escena y de burlarse de espaldas y de frente al historiador⁵⁶.

Muy ligado a los orígenes y a la historia de Zapotlán se desarrolla el problema de la polémica por la posesión de las tierras, que repercute básicamente en el núcleo de población autóctono. Éste es quizá el hecho más significativo a que acude el texto para mostrar la historia del presente hacia el pasado. El problema, vivido con intensidad en la actualidad de la historia, y que es uno de los ejes que estructuran el texto, se presenta en las diversas etapas por las que atraviesa. Aparece de nuevo el período Colonial (1, p. 7) que también hace acto de presencia por medio de documentos relativos a las tierras⁵⁷; se menciona la Reforma (31, p. 23; 50, p. 32) y el porfiriato⁵⁸; se alude de pasada a los cristeros (31, p. 23 y 37, p. 26) y a los efectos y consecuencias que la Revolución tuvo en relación con el problema de las tierras (37, p. 26; 45, pp. 29-30; y 50, p. 32). Cada una de estas etapas es evocada desde la actuali-

⁵⁶ En su descripción, el personaje narrador utiliza un recurso que tiene como efecto un tono festivo, "extrajo del portafolio un frasco de medicina y un gotero. Creo que todos contamos las gotas que iban cayendo en el vaso, lentas y espaciadas, como una clepsidra: fueron ochenta y cinco" (174, p. 111, yo subrayo). En cuanto al efecto cómico que producen las pretensiones de exactitud y el hiperbolismo grotesco en el uso de los números, véase Mijaíl Bajtín, "Las imágenes de Rabelais y la realidad de su tiempo", en La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais (1965), trad. J. Forcat y C. Conroy, Barral, Barcelona, 1971, pp. 419-421.

⁵⁷ Estos documentos o invocaciones hechas con esta forma se concentran en la primera y últimas partes del texto (2, p. 8; 4, p. 9; 16, pp. 14-15; 32, pp. 23-24; 34, p. 24; 36, p. 25; 43, p. 28; 52, p. 33; 205, p. 134; 285, p. 181). En la última parte de este capítulo anotamos las fuentes originales de estos documentos.

⁵⁸ En esta etapa sucede un hecho muy importante, la repartición de tierras de 1902 (35, p. 25; 36, id.; 37, pp. 25-26; 50, p. 32).

dad de la historia; ninguna ha resuelto el problema de los indios, y la novela concluye con un tono frustrante que contamina al texto ⁵⁹.

La feria, al presentar la actualidad de un microcosmos social a la luz de su pasado, traduce una clara visión sobre la historia de este lugar. Se traslada del presente histórico de Zapotlán hasta el siglo XVI, época en que empiezan a formarse en México los latifundios, y allí se detiene básicamente. El texto oscila entre el presente de la historia y este siglo. Ningún suceso histórico de los siglos posteriores es tratado con amplitud, tan sólo se mencionan de pasada y se muestra cómo no cambia, en lo absoluto, la situación que desde el siglo XVI prevalece en este pueblo agrícola.

El presente de la historia es resultado fiel de las líneas trazadas siglos atrás: la comunidad indígena sigue reclamando sus tierras, y el texto pone como testimonio fiel de esta vieja lucha documentos históricos que confirman el despojo de las tierras y el mal trato que reciben los indios. Del siglo XVI al presente nada ha ocurrido medularmente; los hechos históricos van y vienen, y el texto muestra cómo Zapotlán hace su propia historia, sin que ningún movimiento nacional haya transformado la situación en beneficio de los naturales del lugar. La feria, en este sentido, es la visión pesimista de la historia: bajo una cotidianidad pueblerina llena de

59

Desde el primer fragmento, la voz de Juan Tepano reproduce la historia del problema: "Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale: 'Señor Oidor, señor Gobernador del Estado, señor Obispo, señor Capitán General, señor Virrey de la Nueva España, señor Presidente de la República...'" (1, pp. 7-8). Este personaje saca a la luz el viejo problema, señala indistintamente las etapas históricas por las que ha pasado y hace constar por medio de escritos la realidad de su lucha.

vitalidad y de sucesos propios y cambiantes, subyace nacional y localmente una sólida estructura de desigualdad social que hunde sus raíces en el siglo XVI y que existe hasta el presente de la historia. Cada intento de extinción se revierte sobre sus propias víctimas.

Mostrar al pueblo en su presente histórico da lugar a la mirada retrospectiva de los personajes que van y vienen mostrando la crónica del pueblo (5, pp. 9-10; 15, p. 14; 20, p. 16; 28, pp. 20-21; 31, p. 23). Cada suceso significativo de La feria remite a su propia génesis y, como en el caso del origen del pueblo y el problema de la posesión de las tierras, se hace a partir del presente. Un ejemplo es el temblor. Cuando ocurre, la historia gira hacia atrás y trae al momento actual los temblores de los siglos XVIII y XIX (146, p. 92; 148, pp. 93-94; y 149, p. 94).

La historia de señor San José, presencia frecuente en los sucesos actuales, se desprende, en cambio, del pasado, hecho que se justifica por no tratarse de un proceso histórico en relación con su figura, aun cuando el texto intente humanizarla. Para explicar su presencia, se señala el motivo y el momento de ^{su} aparición (21, pp. 16-17; 22, p. 17; 23, id.; 24, p. 18; y 25, pp. 18-19)⁶⁰.

La presentación que señor San José hace del origen de su veneración da lugar a una primera voz narrativa que marca el origen de la festividad en la que convergen los elementos de la novela (26, p. 19). La feria, efecto del texto, vuelve a sus raíces, al origen

60

Los últimos dos fragmentos pertenecen a la voz de Jesucristo y de señor San José que se humanizan y se mezclan en el juego de voces de la novela y, como la mayoría de los personajes, tienen la función de contar y de ser informantes de un suceso; en este caso aportan datos sobre la historia del santo.

de la feria que, a su vez, es efecto de los acontecimientos del pueblo. Señalar los orígenes de la festividad instaura en el texto y en la historia el carácter cíclico de los acontecimientos, la fiesta anual, profana y religiosa, que se celebra una vez que concluye el trabajo agrícola que caracteriza a las actividades del pueblo. El juramento hecho a señor San José en 1747 como patrono del pueblo, protector contra los temblores (22, p. 17), se renueva año con año hasta la gran celebración: "En ese momento todos los fieles estallaron en vivas al Santo Patrono, consagrado por doscientos años de devoción" (271, p. 173). La historia, aparentemente cíclica, regresa a sus orígenes, repite acontecimientos, celebra aniversarios, se renueva en su cotidianidad y avanza⁶¹.

El texto registra situaciones vitales del momento; se desliza hacia atrás y hacia adelante, marca diferencias entre el antes y el ahora, y pone en un juego de tensiones la sucesión y la simultaneidad de los hechos. La historia del pueblo (Tlayolan-Zapotlán) se concentra en un texto que, al mismo tiempo, pone a funcionar multiplicidad de planos y de historias y marca el paso del tiempo actual. La feria recoge seis meses de vida pueblerina --de mayo a octubre-- que no sólo reproducen la historia de Zapotlán (festividades, proceso agrícola, entre otros) sino que permite el ingreso de nuevas experiencias colectivas e individuales.

Los apuntes del agricultor marcan pausadamente los días, las semanas y los meses que transcurren; al mismo tiempo, enmarcan el año que se desarrolla en el texto, respecto al anterior y al siguiente; el diario del poeta señala con puño y letra el transcurso de cada día; la experiencia que narra un miembro del Ateneo muestra

⁶¹Según Agnes Heller, "la vida cotidiana no está 'fuera' de la historia, sino en el 'centro' del acontecer histórico: es la verdadera 'esencia' de la sustancia social." ("La estructura de la vida cotidiana", en Historia y vida cotidiana. Aportación a la sociología socialista / 19707, Grijalbo, Barcelona, 1972, p. 42).

también la linealidad de los acontecimientos. Estas historias individuales, entre otras, marcan, junto con las que colectivamente vive el pueblo, la atención al calendario que registra la microhistoria de Zapotlán.

Un mismo suceso, por sencillo que sea, da lugar a múltiples efectos e interpretaciones y, de esta manera, el texto y la historia se renuevan. La idea de fecundidad, de parto, de vida y continuidad, en contraposición con otros elementos, impregna al texto en el seguimiento que hace de la historia que cuenta. El tiempo de la escritura se despliega simultáneamente al tiempo de la historia, y ambos se fragmentan para que en forma continua y discreta tengan cabida todos los sucesos que también se fragmentan para ingresar al texto.

La feria es, como dije antes, la microhistoria de Zapotlán hecha texto. El autor (historiador, de alguna manera) se esfuma y cede su lugar a voces que hablan por sí mismas desde variadas situaciones. Todas estas voces asumen un presente en ^{su} enunciación, y hacia este tiempo confluyen las múltiples temporalidades que funcionan en el texto. El pasado histórico simula un presente, y el presente actual asume su propia temporalidad. Sin embargo, este juego de presentes en la historia y en la escritura pone en su lugar cada uno de los acontecimientos y, de este modo, logra vislumbrarse una sucesión detrás de la simultaneidad que muestra causas y efectos, coincidencias y contrastes, y, más que nada, una visión que descubre y sabe diferenciar lo inamovible y lo cambiante para ponerlos a funcionar en un juego dinámico de temporalidades.

Por debajo de la simultaneidad de los sucesos subyace una

sucesión que culmina con la celebración de la fiesta. El fin de la feria como espectáculo, parte de la historia que se narra, coincide con el fin de La feria como texto. El tiempo de la escritura fragmenta en apariencia el tiempo de la historia, pero más que fragmentarlo lo respeta ya que éste es observado desde una visión caleidoscópica que en su movimiento giratorio apunta en una sola dirección y, al mismo tiempo, registra el movimiento interno del juego múltiple de sus elementos.

Los fragmentos de escritura se mueven al ritmo de los acontecimientos y entrelazan éstos sucesiva y simultáneamente. Este juego de relaciones textualiza la historia en un gran espacio de aparente dispersión. Los tiempos se escinden y, a la vez, recurren a un presente con diferentes modalidades.

En el texto se mantiene una memoria histórica, se reactualizan períodos, se individualiza lo discontinuo y también tiene cabida lo permanente. Todo esto permite que la sucesión y la simultaneidad de los hechos abarquen un amplio espacio de continuidad y de cortes históricos, en donde se mezclan las múltiples semejanzas y diferencias de los sucesos y de los puntos de vista de los personajes, históricos también, que giran en torno a ellos.

Desde la temporalidad de la historia y de la escritura, los cortes entre fragmento y fragmento, y muchas veces dentro de uno solo, funcionan básicamente de dos maneras: por una parte dan lugar a múltiples sucesos autónomos que funcionan al mismo tiempo o uno tras otro; por la otra, muestran continuidad y discontinuidad, contacto y fisura también entre dichos sucesos, que toman varias modalidades a veces combinadas: la de las acciones, la del diálogo

y la del documento, que explicitan claramente el momento en el que se desarrollan. Los múltiples presentes a los que acude el texto confluyen en el presente inmediato que clausura la fiesta y la novela.

En La feria, la manera como los signos ocupan el espacio textual adquiere un significado muy importante. La gran hoja en blanco, refiriéndonos a todo el libro, es como un extenso tablero móvil en donde las piezas que lo ocupan tienen además un movimiento propio. Para que la multiplicidad de elementos ingrese de diversos modos al texto, éste elige el fragmento y elabora surcos en la escritura. Así, se pone en práctica un juego permanente entre los negros y los blancos textuales, y se establecen rupturas y cortes que permiten que las pausas y los espacios vacíos mantengan una apertura constante. El texto se abre y se cierra intermitentemente y por sus intersticios entran y salen las múltiples voces que lo caracterizan.

En la relación entre los fragmentos y los espacios blancos paritipan las viñetas de Vicente Rojo. Son 80 viñetas originales distribuidas lúdicamente entre los fragmentos. Desde un principio, adquieren una importancia intrínseca al propio texto: escritura e ilustración se complementan y entran también en un juego que les da sentido a ambas partes⁶².

La gracia y el cuidado del detalle de la escritura se encuentran también en las viñetas. Representan, entre otras cosas, motivos religiosos y festivos, instrumentos de labranza,

62

Acudir a un recurso ajeno a la escritura muestra, por un lado, una complicidad entre el signo escrito y el pictórico, siendo ambos signos gráficos; por el otro, la visión de la fuente creadora del texto, en cuanto a la hechura y edición del libro.

piezas de ajedrez, figuras de papel cortado, objetos, plantas, frutas y animales. A veces, se relacionan directamente con el fragmento que encabezan y otras veces con historias que aparecen en otras páginas reforzando las partes y el conjunto textual⁶³.

Las pequeñas ilustraciones recuerdan los naipes, la lotería y las figuritas del tiro al blanco tan presente en las ferias. Contribuyen también al movimiento de los fragmentos que es similar al que realizan las piezas de ajedrez.

El modo como se abren y se cierran los fragmentos⁶⁴ establece un juego textual más en la novela: pueden comenzar sin sangría y concluir con puntos suspensivos⁶⁵ o pueden iniciarse sin sangría y finalizar con punto final⁶⁶. Es frecuente que algunos fragmen-

⁶³La última viñeta, que no corresponde a ningún fragmento, clausura la novela.

⁶⁴En ocasiones, la manera de cerrar un fragmento consiste precisamente en dejarlo abierto. Esto ocurre cuando dicho fragmento termina con puntos suspensivos.

⁶⁵Cuando esto sucede, los puntos suspensivos indican una reticencia en cuanto a lo que un personaje dice o a lo que aparece escrito. El fragmento, que se inicia sin sangría, surge con fuerza, con la seguridad puesta en lo que se dice y con la firmeza del comienzo; generalmente se refiere a la voz de un personaje bien definido o a la del narrador omnisciente. El uso de los puntos suspensivos tiene una importancia primordial; son varias sus funciones, fragmenta, recorta, sugiere y deja inconcluso un enunciado, un fragmento o una historia. Se usan al principio, en medio o al final de un fragmento, y su efecto se extiende hacia toda la novela.

⁶⁶Es el caso del fragmento compacto que puede, o no, tener relación con otros fragmentos relativos a la misma historia, pueden iniciar y finalizar de otra manera, cada una diferente entre sí. Cuando un fragmento concluye con punto final y más adelante vuelve a aparecer, éste se convierte en un punto final concluyente en cuanto a ese fragmento, y provisorio en cuanto a la historia en general a la que dichos fragmentos se refieren.

tos comiencen y concluyan con puntos suspensivos⁶⁷, y esta marca textual les otorga un doble valor: por un lado, son fragmentos como todos los demás, bloques de escritura separados por blancos textuales y acompañados de pequeños dibujos, que pueden estar relacionados con otros fragmentos respecto a una historia determinada o ser autónomos, como en el caso de las historias sueltas; por otro lado, son fragmentos en el sentido de cortes, de partes entresacadas de su lugar de origen y que son traídos a un nuevo espacio en donde representan su contexto original y aparecen ya transformados.

Otro recurso que se utiliza al iniciar un fragmento es el guión largo. Señala básicamente la presencia de una voz en primera persona que alude a un destinatario interno o externo al texto.

Aunque algunas historias se caracterizan por echar mano siempre de los mismos recursos para iniciar o finalizar un fragmento⁶⁸, en general, el texto se caracteriza por combinar de múltiples maneras dichos recursos, incluso al interior de los fragmentos. Existen fragmentos que, por muy pequeños que sean, hacen uso de casi todos estos recursos. El fragmento 99 (pp. 58-59), por ejemplo, se inicia con un guión largo⁶⁹ que anuncia un diálogo; utiliza en

⁶⁷ El fragmento toma una nueva especificidad. Señala textualmente que es una parte de una totalidad más amplia, de un contexto ajeno y distante de donde es sacado.

⁶⁸ Los apuntes del agricultor aprendiz, la confesión del adolescente, el diario del poeta, las experiencias del miembro del Ateneo acuden, casi siempre, a unos mismos recursos, no sólo en cuanto al inicio y fin del fragmento, sino en cuanto a su desarrollo en general. Tienen su propio estilo, lo cual los hace identificables con cierta facilidad.

⁶⁹ Los fragmentos que se inician con guión largo no tienen sangría; los siguientes guiones de esos fragmentos sí guardan un pequeño espacio inicial. La primera intervención de quien habla incluye el resto del diálogo.

tres ocasiones los puntos suspensivos: los primeros corresponden a un fragmento de la Biblia, "... Habéis devorado la cosecha, y del despojo de los pobres están llenas vuestras casas" (id.)⁷⁰; los segundos marcan un enunciado inconcluso, "Y no soy yo quien lo dice..." (p. 59), que sugiere el lugar donde se legitima el enunciado denunciante; el tercer uso de los puntos suspensivos deja abierto el fragmento, "--Ah qué usted, don Isafías..." (id.), y al mismo tiempo semioculta el comentario del personaje y sugiere su conocimiento sobre el otro.

La distribución de espacios y de signos de puntuación combina la oralidad y la escritura (aunque la primera se dé a través de la segunda), y la presencia de la variedad de voces de los personajes y la del narrador omnisciente, que a veces ocupa todo un fragmento y en otras ocasiones se coloca al principio, en medio o al final de un diálogo. Asimismo, el espacio en blanco y el signo gráfico marcan perfectamente los lindes, el alcance de un enunciado, la presencia de determinado personaje, y remiten a otros espacios con los que se conecta la historia que en ese momento se desarrolla.

El espacio físico de La feria, como hemos visto, está bien definido: el texto se fija en la vida de un pueblo, que funciona como un círculo concéntrico en movimiento que aloja dentro de sí múltiples elementos caracterizados por su movilidad constante. Desde el primer fragmento, a través de la presentación que un personaje hace de la colectividad, el pueblo se instaura como sujeto y objeto del texto⁷¹.

⁷⁰Isafías, 3:14. En este fragmento los puntos suspensivos aparecen al principio de la cita textual, lo cual indica corte de un contexto más amplio que queda así específicamente aludido. El enunciado bíblico es una denuncia social; La feria lo retoma y legitima su origen.

⁷¹Como vimos anteriormente, desde el epígrafe, la idea de pueblo, de país y de historia se colocan en primer lugar, el mismo que ocupa la función de la palabra. En ese momento surgen los elementos más significativos de La feria que se distienden en el texto de muchas maneras.

La mención de Zapotlán es muy frecuente⁷² y a través de la crónica que se hace, de su pasado y su presente, se va conformando su historia y su cotidianidad⁷³.

Los detalles en la descripción cuidadosa de cada lugar ocupan varios espacios textuales. Aparecen desde el tercer fragmento, cuando se inician los apuntes del agricultor⁷⁴, y proliferan también en la reseña del sepelio del licenciado. En este último caso, la descripción sigue de cerca varios lugares y produce el efecto de una cámara fotográfica móvil que capta instantáneas y las pone una tras otra, trazando el espacio de las acciones. En la procesión que realiza el pueblo después del temblor, de nuevo se retrata el espacio físico minuciosamente; esta vez desde la visión del santo, que casi reproduce un pasaje de los evangelios apócrifos:

--Y yo, José, me eché a andar, pero casi no avanzaba entre aquel mar de gente. Y al elevar mis ojos al espacio, me pareció ver como si el aire estuviera estremecido de asombro. Y cuando fijé mi vista en el firmamento, lo encontré estático y los pájaros del cielo inmóviles. Y al dirigir la mirada hacia la tierra, vi un recipiente en el suelo y unos trabajadores del campo echados en actitud de comer, con sus manos en la vasija. Pero los que simulaban masticar, en realidad no masticaban, y los que parecían en actitud de tomar la comida, tampoco la sacaban del plato, y final-

⁷²El propio texto ofrece información respecto a la situación geográfica de Zapotlán. La alusiones y los acontecimientos históricos lo sitúan en relación con el estado y con el país; las voces que surgen de la cotidianidad que se desarrolla en el texto muestran con minucia cada uno de los espacios pueblerinos.

⁷³En varias ocasiones, y por diferentes motivos, se muestra el contacto entre Zapotlán y los pueblos vecinos (1, p. 7; 15, p. 14; 26, p. 19; 28, pp. 21-22; 107, pp. 62-65; 174, pp. 110-112; 161 p. 167), en donde a veces se ponen en tensión las relaciones entre éstos pueblos y los habitantes de Zapotlán, cuya visión de los sucesos es diferente y algunas veces contraria.

⁷⁴La experiencia del aprendizaje del agricultor se registra por escrito. El autor de estos apuntes sitúa temporal y espacialmente su experiencia personal en el aprendizaje del oficio: "La parcela está acotada por oriente y sur con lienzo de piedra china, abundante allí por la cercanía del Apastepetl. Al poniente, un vallado de dos metros de boca por uno y medio de profundidad sirve de límite. Al norte, una alambrada es el lindero..." (3, p. 8).

mente, los que parecían introducir los manjares en su boca, no lo hacían, sino que tenían sus rostros mirando hacia arriba. También vi unas reses que iban siendo arreadas, pero no daban paso, y el que las llevaba levantó su diestra y se quedó con la mano tendida en el aire. Y al pasar por un aguaje vi unos bueyes que ponían en el agua sus hocicos pero no bebían. En una palabra, todas las cosas fueron apartadas de su curso normal (132, pp. 81-82).

Esta descripción se hace desde un ojo móvil que, contrariamente a su movimiento, estatiza la escena y la capta en un corte sincrónico: se fija el tiempo y se fija el espacio.

En el texto surgen también voces que registran con precisión calles y lugares y muestran rápidamente, en forma de reportaje, los espacios del pueblo en donde se realizan los acontecimientos del día (172, pp. 109-110); algunas muestran la movilidad del personaje que habla (195, pp. 126-128). Otras se encargan de marcar los lindes de las tierras (205, p. 134) y trazan minuciosamente el terreno:

La línea va desde Apango, y pasando por el Florifundio y el Cerro de los Puercos va a dar hasta el Agua del Borrego al pie del Volcán de Nieve, baja por el Apastepetl y llega a Huescalapa. De la Puerta de Cadenas sigue por los Amoles y el Chuchul, por el rumbo de la Ferrería de Matacristos. Ya en Cerrillos, entra por toda la Cofradía hasta más allá del Papantón, y luego pues, volvemos cerca de Apango y ya le dimos la vuelta a todos los cerros que circundan el valle (206, p. 134).

La descripción muestra paso a paso el mapa del lugar y la propiedad verdadera y original de las tierras.

Como hemos visto, el cuidado y el interés por el espacio físico se presenta en grande y pequeña escala. Por una parte, el tex-

to proporciona información sobre el lugar y, por la otra, pone en contacto presencias que comparten conocimientos sobre un espacio físico determinado:

Te pararás en la Plaza de Zapotlán el Grande, al lado del Oriente y agarrarás la calle recta que es el Camino Real. Luego que llegues a la primera puerta seguirás el Camino de las Cruces. Luego que llegues a ellas andarás hasta que encuentres un banquito y un bajío. Y si sabes la tierra contarás tres cuchillas y transitarás las tres. Subirás para arriba. Preguntarás cuál es la barranca de Aponchitán. Caminarás a la derecha hasta que encuentres el primer risco (225, pp. 148-149)⁷⁵.

La descripción no pierde de vista los espacios externos próximos a Zapotlán, ni sus calles y sus plazas públicas. De esta manera, la topografía cobra una importancia fundamental en el texto, no sólo por los lugares que se describen, sino por el uso de los nombres de esos lugares, esto es, por la toponimia que cobra una presencia primordial y que muestra cómo el lugar se conoce "como la palma de la mano". El conocimiento del espacio físico y del espacio textual coincide y permite que narradores y personajes se muevan con familiaridad por ambos espacios y, al mismo tiempo, respeten los surcos que los dividen. El texto registra la escena popular y callejera que conglomeraba básicamente la vida colectiva del pueblo.

La voz y el lente narrativos, con sus múltiples caracterís-

75

Se supone que un ánima le habla a un personaje y le indica estrictamente un camino para que encuentre dinero (229, p. 150; 231, p. 151; 232, *id.*).

ticas, siguen de cerca el espacio donde se desarrollan las acciones y se movilizan los personajes. Las instituciones locales marcan también el estrato social de éstos: el Ateneo, por ejemplo, prestigia a un pequeño grupo social; la iglesia es el lugar que marca estrictamente las clases sociales (a la ceremonia religiosa final sólo pueden asistir determinados personajes; quedarse afuera del templo o participar en la función es la muestra más clara del estrato social que se ocupa). En uno de los últimos sucesos de la feria, en el desfile de los carros alegóricos, el grupo dominante se exhibe al igual que en la función, mientras que el grupo dominado se esconde, y sostiene por debajo la pompa, la ceremonia y su fanatismo, "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" (280, p.179). Sin rodeos, el texto señala el arriba y el abajo social y los personajes que aquí hablan insisten en legitimar estos espacios, "--Para eso hay arriba y abajo", "--Dios Nuestro Señor dispuso que nosotros fuéramos arriba y que los indios cargaran con las andas..." (284, p. 181). El juego de voces de este fragmento solamente se da entre algunos personajes: el texto adquiere, por medio de una voz que pregunta, un tono interrogativo que vuelve a poner sobre el espacio físico y textual los asuntos pendientes que aún no se resuelven.

La feria y el problema de la posesión de las tierras convergen en un solo espacio textual, a través de una polifonía de voces que finalmente da rienda suelta a la visión del grupo privilegiado, cuya confianza en su propio poder trasciende los límites de la historia: "--¿Y el Día del Juicio final? --Ya tenemos todos nuestros

papeles arreglados, con la debida anticipación..." (284, p. 181). Esta voz es interrumpida por puntos suspensivos que sugieren un espacio vacío para que el lector del enunciado lo llene con su comentario o con el silencio que la frase tranquila y descaradamente puede provocar.

El espacio en blanco, pues, sirve también para que el lector se detenga, suspenda su lectura lineal, reflexione sobre lo que lee, ate cabos, haga reversible su lectura y, paradójicamente, marque la continuidad de los hechos dejados líneas, párrafos o páginas atrás. Las pautas del texto marcan el ritmo de la lectura y permiten que la mirada lectora se deslice por los surcos textuales buscando un elemento que complemente datos, que explicita un suceso o que compruebe con su ausencia el carácter inconcluso de alguna situación.

La minucia puesta en el espacio textual es la misma con la que se describe el espacio físico de los diálogos y las acciones. Se nombra cuidadosamente cada parte del espacio geográfico como una muestra patente del aprecio que se le tiene al lugar y de un amplio y exacto conocimiento de éste; se marca el espacio social que ocupan los personajes de acuerdo con la época y la clase económica a la que pertenecen; se señalan espacios permitidos o prohibidos en el pueblo (un ejemplo de este último es la zona de tolerancia). Se muestra también la escena pública y la privada, desde el gran espacio colectivo histórico y geográfico, hasta el más íntimo e individual de algunos personajes. Por último, al hacer uso de la palabra, cada personaje muestra el lugar desde donde habla y emite su propia visión de los acontecimientos.

Los espacios y los tiempos que afloran en La feria se entrelazan y ponen a funcionar la continuidad y la simultaneidad de los sucesos.

Estas parten de los fragmentos que, como estructura del texto, manifiestan una visión del mundo y de la creación literaria. La fragmentación elige el "aquí" y el "ahora" múltiples para poder asir, en la medida de lo posible, la totalidad de los sucesos de la realidad que funcionan en el texto⁷⁶. La escritura capta esa multiplicidad y se fractura para poner en doble juego la simultaneidad y la continuidad de los sucesos.

El lector participa en el juego organizando y estructurando sus elementos, esto es, colaborando en el diseño y la hechura de este texto que concebimos como una obra abierta⁷⁷.

La escritura, fragmentada y discontinua, permite que la mirada del lector penetre omniscientemente por todos los espacios de la historia y del texto. Asimismo, muestra y sugiere otros espacios textuales ajenos que participan en la creación de La feria.

⁷⁶Según Julio Ortega, "intentar que los distintos niveles de la realidad se hagan presentes simultáneamente en el instante equivale también a intentar otro tratamiento de la realidad y de la literatura; o sea, otra posibilidad de la lectura, otro rol del lector" (La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana, Edit. Universitaria, Lima, 1968, p. 13).

⁷⁷En el sentido que le da Umberto Eco, esto es, una obra que, sin alterar su singularidad, es llevada a su término por el intérprete, "el lector del texto sabe que cada frase, cada figura, está abierta sobre una serie multiforme de significados que él debe descubrir; incluso, según su disposición de ánimo, escogerá la clave de lectura que más ejemplar le resulte y usará la obra en el significado que quiera". Cf. Obra abierta (1962), trad. A. Berdagué, Ariel, Barcelona, 1979, p. 76. De esta manera, el lector del texto participa y coopera por medio de su interpretación en la creación de la obra; mientras tanto, ésta permanece abierta.

LA FERIA, LUGAR DE CITAS Y ENCUENTROS

La presencia exuberante de textos ajenos y la oralidad que La feria recoge la convierten, de principio a fin, en una novela básicamente polifónica⁷⁸. Mediante la yuxtaposición de sus enunciados, la pluralidad de elementos que conviven en el texto entran en un juego permanente de intercambio y permutaciones que, a su vez, se facilita por las rupturas marcadas por los pasajes blancos.

El enunciado oral se convierte en enunciado escrito⁷⁹ y plasma en la escritura la letanía de voces⁸⁰, la plática ca-

⁷⁸ A partir de Bajtín, Julia Kristeva afirma que toda "novela en su campo [...] intertextual no puede ser leída más que como polifonía" ("La intertextualidad", en El texto de la novela, ed. cit., p. 248). Según Kristeva, en la transformación intertextual, la novela conserva el significado lógico de los enunciados y experimenta relaciones de modificación; a su sentido original añade otros sentidos suplementarios (ibid., pp. 247-248).

⁷⁹ Influida por Bajtín, Kristeva reflexiona también sobre el valor que adquiere la fonética a fines de la Edad Media, al introducirse el espacio de la feria, del mercado y de la calle en el espacio de la cultura: "la cultura fonética aspira a ser una cultura escritural" (ibid., p. 207). La feria, como hemos visto, lleva la oralidad a la escritura, conservando sus características.

⁸⁰ La letanía se manifiesta básicamente en la escena del temblor (129, pp. 77-80) en donde las voces de los personajes se desbocan y se mezclan. Este fragmento hace uso de oraciones religiosas que, algunas veces, se deforman al oralizarse (cf. supra, p. 129, nota 29). En esta escena se intercalan fragmentos de rezos, "Glorifica mi alma al Señor y mi espíritu se llena de gozo..." (p. 78), "Dios te salve, María, llena eres de gracia..." (p. 79); y la novela juega también con las "Letanías de la virgen María" y con algunos versos del "Ofrecimiento" del "Rosario para los difuntos". Los versos de este "Ofrecimiento", "Halle puerto el navegante / Y la salud el enfermo", en La feria se derivan y expanden en "Goce el puerto el navegante y la salud los enfermos... y en el cielo ostenta luego que nos quiere socorrer, once puercos navegando en el sagú de los enfermos y en el cielo está un talego que nos quiere socorrer..." (p. 80);

llejera y el diálogo cotidiano. Como veremos, en las transformaciones que realiza la novela también sucede lo contrario: el texto escrito se oraliza en boca de los personajes.

Dentro de esa oralidad, La feria asimila el folklore y, así, incorpora en el texto canciones, refranes y coplas populares⁸¹, décimas, corridos, alabados⁸², adivinanzas y juegos de

los versos religiosos dan lugar a una letanía profana. Para hacer esta relación, utilizo El devoto del purgatorio, ed. R. P. Antonio Donadoni, Herrero Hermanos Editorial, 1896, pp. 34 y 37.

⁸¹ El fragmento de una copla popular, "pasen a tomar atole, todos los que van pasando..." (286, p. 181), recupera en la parte final del texto el ambiente de feria y, además, connota engaño y fraude, "dar atole con el dedo", que tiene reminiscencias en el texto mismo: "--Probando atole con el dedito... --Probando atole con el dedote..." (138, p. 88). "Pasen a tomar atole, todos los que van pasando" son dos versos de "El jarabe 1" de tradición oral, cantados en Hidalgo, México, D. F. y Jalisco. Recogido por Margit Frenk Alatorre et al. (eds.), Cancionero folklórico de México, t. 3, El Colegio de México, México, 1980, p. 87.

⁸² La religiosidad del pueblo se manifiesta también en los alabados que se cantan al terminar la cosecha. En el fragmento 151 (pp. 96-98), aparece parte de un alabado típico con motivos tradicionales. Es una versión de tradición oral oída por el autor en su tierra. Se acerca a la versión de Nabor Hurtado que en el comienzo del alabado dice: "Gracias te doy señor y alabo tu gran poder / pues con el alma en el cuerpo me has dejado amanecer" . (Colección Nabor Hurtado. Copia mecanográfica del Seminario de Lírica. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. El Colegio de México). Agradezco a la Dra. Mercedes Díaz Roig sus comentarios y las versiones que me proporcionó, entre ellas, la recogida en Taos, Nuevo México, que aparece en A. L. Campa, Spanish folk-poetry in New Mexico, Albuquerque, 1946, p. 59; la publicada por Vicente T. Mendoza, Panorama de la música tradicional mexicana, México, 1956, p. 144 (recogida en Villanueva, Zacatecas en 1948); y la publicada por Vicente T. Mendoza en El romance español y el corrido mexicano, México, 1939, pp. 417-418 (recogida en Ixmiquilpan, Hidalgo).

palabras. Toda esta producción aparece con carácter fragmentado; se fragmenta el texto, las historias, el párrafo y el enunciado.

En su proceso de elaboración, La feria utiliza préstamos y hace transcripciones y traducciones de otros textos. Por sus fragmentos, y por la oralidad que la caracteriza, penetran escrituras ajenas, discursos sagrados, apócrifos, históricos y literarios⁸³.

Entre los textos elegidos por el autor, sobresalen tres escrituras: la Biblia, los evangelios apócrifos y los documentos que atestiguan la formación de los latifundios en México en el siglo XVI. Desde el punto de vista intertextual, son estos textos los que fundan básicamente La feria.

La presencia de la Biblia se manifiesta de diferentes modos: se enuncia desde distintos emisores y se distribuye estratégicamente en algunas partes de la novela donde cobra un significado

83

La lectura de La feria permite, además, familiarizarla con elementos de otras novelas. Un ejemplo es la relación que establece con Pedro Páramo de Juan Rulfo, publicada en 1955. En este trabajo sólo menciono algunos elementos similares de ambas novelas. Cada una, con sus peculiaridades, se desarrolla básicamente por medio de las voces de los personajes y adopta una escritura fragmentada. Otro nexo entre una y otra novela lo constituyen los personajes. Por ejemplo, la figura de Odilón en La feria, y la relación que tiene con doña María la Matraca, es semejante, en Pedro Páramo, a la de Miguel Páramo y a su relación con Dorotea la Cuarraca. Ver detenidamente los puntos de contacto entre estas dos novelas abre perspectivas de interés para un análisis comparativo entre estos dos escritores jaliscienses contemporáneos.

específico y, a su vez, le da sentido a una zona determinada⁸⁴.

Al ingresar al nuevo texto, la Biblia funciona como un marco especial de referencia que refuerza y autoriza la creación; al mismo tiempo, éste la actualiza y la convierte en una sugerencia para volver al espacio textual donde se origina.

Desde el epígrafe, La feria propone explícitamente claves para la búsqueda de los pasajes bíblicos que, de acuerdo con la estructura de la novela, no sólo aparecen fragmentados y discontinuos sino que establecen diálogos consigo mismos⁸⁵.

Los dos versículos bíblicos del epígrafe marcan la primera parte de la novela, donde se concentra el problema que históricamente vive la población; colocan en primer plano el papel de la palabra del pueblo, el tono religioso y la desprotección sufrida por los indígenas; y señalan la presencia constante de una voz en primera persona que se dirige a un interlocutor implícito en

84

La mayor parte de las veces, se fragmentan los pasajes bíblicos y se acomodan en lugares diferentes de la novela, pero en ocasiones el juego es a la inversa: dos versículos, que en la Biblia están colocados en diferente lugar, aquí se reúnen y configuran un enunciado compacto, por ejemplo en el fragmento 135, p. 83, donde se reúnen dos pasajes diferentes del profeta Isaías (57:3 y 59:5). En ese mismo fragmento (p. 85), se integran capítulos y versículos de Isaías (59:4) y Jeremías (13:26). Para la lectura de la Biblia utilizo una reimpresión de La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones y con los textos hebreo y griego, Sociedades Bíblicas Unidas, Buenos Aires, Caracas..., s.f.

85

Cf. supra, nota 18, p. 116.

el texto. Esta voz alude a una figura superior a la que se invoca de diversas maneras en la novela.

Los fragmentos bíblicos otorgan a La feria un tono profético⁸⁶ que se manifiesta en algunos de sus aspectos más importantes: la repartición de las tierras⁸⁷; la idea de pecado y castigo⁸⁸; la injusticia social⁸⁹; la amenaza constante de destrucción, debido a los temblores considerados como castigo divino⁹⁰. Los hechos

86

En su elección, Arreola acude básicamente a los profetas: Isaías, Jeremías y Zacarías, sobresaliendo la presencia del primero. Elige también fragmentos del Apocalipsis y del evangelista San Mateo. He realizado una investigación que me ha permitido localizar los pasajes bíblicos que entran en La feria. En artículo aparte publicaré los resultados de esta pesquisa.

87

Algunos de los pasajes bíblicos que hacen referencia a esta situación son: Isaías, 3:14 (99, pp. 58-59); Isaías, 5:8 (135, p. 83); Zacarías, 2:1, 2 (203, p. 133).

88

El tono de culpa y de castigo se localiza en pasajes elegidos de Isaías, 57: 3 y 59:5 (135, p. 83); 5: 7, 8 (135, p. 84); y Jeremías, 13:26 (135, p. 85).

89

De nuevo la mirada seleccionadora vuelve a Isaías (59:4) y denuncia explícitamente esta situación (135, p. 84).

90

Isaías, 14:31 (129, p. 78) y Apocalipsis, 14:8 (135, p. 87). El fragmento completo de La feria pone muy de cerca su propio espacio, Zapotlán, y el espacio bíblico, Babilonia. Se recurre a la Biblia para reafirmar sucesos y para particularizar, en el tiempo y el espacio de la novela, un hecho que se encuentra en dicho texto.

que suceden en la vida diaria también tienen referentes bíblicos⁹¹. De esta manera, La feria refracta la base popular de la Biblia y, al igual que ésta, recoge las costumbres, las tradiciones, el saber popular, el lenguaje sencillo de los personajes y la vida de un lugar, para hablar de su historia y cotidianidad.

En La feria, la Biblia anda por las voces del pueblo, entre una colectividad que se pronuncia anónimamente y discurre en la plática callejera y el diálogo cotidiano: se manifiesta como un enunciado más en medio de las voces anónimas y también es referida por don Isaías, personaje que, cada vez que toma la palabra, asume explícitamente su función evocadora y divulgadora, al recitar de memoria pasajes bíblicos.

Ya para finalizar la novela, surge la última referencia bíblica que parece desprenderse de una figura divina. Corresponde a la primera sección narrativa del Evangelio según San Mateo (8:13):

Entonces Jesús dijo al centurión: Ve. Y como creíste te sea hecho...

En el penúltimo fragmento de La feria se lee:

--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. (287, p. 181, yo subrayo).

91

En la parte referida al sepelio del licenciado, que acentúa un importante suceso que se vive en la cotidianidad del pueblo (81, p. 48), se recurre a un fragmento bíblico (Jeremías, 5: 24) y se pone en boca de un personaje que traduce en su propio lenguaje la expresión. Existe también una referencia bíblica en el fragmento que clausura la historia relativa a las sesiones del Ateneo literario (274, p. 176). En este caso, se citan palabras de San Mateo (18:20).

se retoma el pasaje bíblico y, desde un espacio de superioridad, se dirige a un narrador. En este fragmento se desnuda abiertamente la denuncia que asume el texto. El "castillo de mentiras", o sea, la ficción, es perdonada por esa "sola verdad" que es la injusticia social denunciada por La feria.

La capacidad de adecuar y transformar frases y expresiones tiene en este fragmento una muestra extraordinaria y, al mismo tiempo, deja ver cómo una creación puede ser recreada y enriquecida. Revela también una actitud del sujeto recreador: respeta las Sagradas Escrituras y, sin embargo, no vacila en transformarlas para asumirlas en su propia creación. El fragmento bíblico, por su parte, legitima la postura adoptada en el texto: se justifica la lucha del grupo desposeído en una historia de desigualdad social causada por una repartición injusta de las tierras.

Desperdigados a lo largo de los 288 fragmentos de La feria, a partir del fragmento 24 surgen también textos extraídos de los evangelios apócrifos ⁹². Aparecen casi textualmente, sufren pequeñas e inofensivas "correcciones de estilo" y se adecuan a la historia de la que se ocupa en ese momento la novela.

⁹² Acudo a la edición de Aurelio de Santos Otero, Los evangelios apócrifos (1963), 3ª ed., Edit. Católica, Madrid, 1979. Anoto el número de las páginas que cito.

Los evangelios apócrifos legitiman la presencia de señor San José⁹³ y lo "humanizan" más; verlo como padre y artesano lo hacen más cercano al pueblo y de ahí se deriva su importancia como patrono del lugar⁹⁴.

La parte de la novela que se refiere a la relación de las ánimas, a la búsqueda de tesoros y de dinero enterrado encuentra apoyo en la transcripción literal de un evangelio apócrifo que corresponde al ciclo de los Textos fragmentarios⁹⁵. Este evangelio se coloca entre ocho fragmentos continuos, donde cobra primordial importancia la palabra ajena que le habla al otro, a una segunda persona a la que se le revela una presencia o un secreto.

El carácter de la revelación se acentúa pocos fragmentos después, cuando aparece un nuevo evangelio apócrifo; se trata también del ciclo de los Textos fragmentarios, esta vez correspondiente a los Fragmentos papiáceos. Se refiere a los supuestos dichos de Jesús descubiertos en papeles papiáceos y que se denominan "Logia de Oxyrhynchus". El que aparece en La feria es el V:

⁹³ Uno de ellos se refiere al ciclo Apócrifos de la infancia, es la segunda "Historia de José el carpintero" y se denomina "Viudez de José" (24, p. 18). El otro corresponde al ciclo Apócrifos de la Natividad, es el número XVIII del "Protoevangelio de Santiago" (132, pp. 81-82).

⁹⁴ En Zapotlán, Jalisco, efectivamente, el patrono del pueblo es San José, a quien desde 1747 se le celebra anualmente una fiesta. El 15 de abril de 1941, después de un temblor, se organizó una procesión para implorar la protección del santo. En La feria se aprovechan e incorporan estos acontecimientos.

⁹⁵ Es el número 15 de los Evangelios apócrifos perdidos, denominado "Evangelio de Eva".

/...../...../, y
 donde hay uno solo
 /...../ yo estoy con
 él. Levanta la piedra
 y allí me encontrarás,
 hiende el leño y yo
 allí estoy » (p. 90).

Este evangelio apócrifo, ya fragmentado de por sí, se fragmenta aún más y se incorpora a la novela en forma horizontal (231, p. 151)⁹⁶.

Finalmente, en boca de un personaje, se pone un fragmento de la "Carta del Domingo" que corresponde a las apócrifas Cartas del Señor:

Hombres malhechores, mentirosos, adúlteros, rebeldes, impíos, injustos, odiosos, traidores, insidiosos, blasfemos, hipócritas, abominables, falsos profetas, ateos, [...], esquivos, [...], enemigos de vuestros propios hijos, conculcadores de la cruz, codiciosos del mal, desobedientes, charlatanes, enemigos de la luz y amantes de las tinieblas; vosotros que decís: Amamos a Cristo, pero deshonramos al prójimo y [...] devorando a los pobres. ¡De cuántas cosas se arrepentirán el día del juicio los que obran tales maldades! ¿Cómo no se va a abrir la tierra y os va a devorar vivos? Porque ejecutan las obras del diablo y heredarán la condenación juntamente con Satanás (pp. 678-679).

Es éste el fragmento de la "Carta del domingo" que por la voz de un personaje entra a La feria (147, p. 93) y coincide con el hecho

96

En la elección de este evangelio hay un doble juego: La feria remite al evangelio apócrifo y éste, a su vez, a un pasaje bíblico que llena los espacios vacíos de aquél: "Porque donde estén dos o tres congregados en mi nombre, allí estoy en medio de ellos" (San Mateo, 18:20). La alusión bíblica también aparece en La feria (cf. 274, p. 176).

más significativo de esta parte de la novela que es el referido al temblor.

Recurrir a los evangelios apócrifos es poner a circular escritos escondidos y ocultos que se revelan y revelan incluso su modalidad desconocida y ambigua. Como la Biblia, su presencia en La feria acentúa el carácter popular de la novela, sobre todo por las expresiones llanas y sencillas que caracterizan a ambos textos.

El origen desconocido y muchas veces sospechoso de estos evangelios se entrecruza con la multiplicidad de voces anónimas que participan en La feria y acentúan la oralidad que anda de boca en boca dispersa por el espacio físico y textual. Los apócrifos, curiosamente, atestiguan y verifican hechos que ocurren en las historias que se narran y, al mismo tiempo, les transmiten su carácter ficticio y fantasioso. Con un tono herético, amenazan suavemente la religiosidad que envuelve al texto.

Así como La feria contiene fragmentos de la Biblia y de los textos evangélicos apócrifos, que cobran una presencia viva y actualizada, en ella aparecen también documentos que se encargan fundamentalmente del problema principal que atraviesa el texto: el de la posesión y el despojo de las tierras.

La novela se apropia de documentos originales del siglo XVI, respecto al problema agrario en México, y se los asigna directa-

mente a Zapotlán. De esta manera, este lugar ejemplifica y actualiza en el texto la situación general que se vive en el campo mexicano durante ese siglo.

Desde el cuarto fragmento de La feria empiezan a surgir estos escritos, muchas veces ya fragmentados en su origen⁹⁷. Todos estos documentos del siglo XVI que aparecen en La feria: denuncias⁹⁸, actas⁹⁹, lamentaciones, quejas y reproches¹⁰⁰, convergen en uno último, del siglo XVII, que es el que más fielmente se reproduce en la novela (286, p. 181):

Quiero que me deis satisfacción a mí y al mundo del modo de tratar esos mis vasallos..., y tengo de mandaros

97

Los papeles a los que vamos a referirnos se encuentran en el magníficamente bien documentado libro de François Chevalier, La formación de los latifundios en México (1937), trad. A. Alatorre, 2ª ed., F.C.E., México, 1976. Anoto entre paréntesis el número de la página que cito.

98

El primero de estos documentos que aparece en La feria (4, p. 9) corresponde a una carta de denuncia que Francisco Gómez Trujillo de Silva envía al rey de España (p. 176). También aparece (38, p. 26) la "Queja del Procurador de la ciudad de los Ángeles transcrita en un Mandamiento del virrey Mendoza al Corregidor de Tlaxcala y Cholula; las actividades de Martín Partidor como acaparador de tierras. Puebla, 23 de abril de 1543" (p. 181 y apéndice 7, p. 387).

99

En la novela (32, pp. 23-24) aparece un acta de cesión de tierras que Baltasar de Obregón, titular de una modesta encomienda, otorga a un rico vicario de Veracruz. ("Declaración del 27 de febrero de 1584 por la cual el beneficiario de una merced de estancia fechada el 17 de diciembre de 1583 se la cede a un tercero", pp. 177 y 388).

100

Se localizan en las instrucciones de 1551 a un procurador ante la Corte de España (p. 452, nota 5). Son las lamentaciones del primer virrey en relación con el problema de la tierra, cuyo punto de vista se inclina a favor de los indios (25, p. 24); también hay un documento (52, p. 33) que corresponde al virrey Velasco en su estancia en Puebla, cuando solicita los libros del cabildo (p. 179).

hacer gran cargo de las más leves omisiones en esto, por ser contra Dios y contra mí, y en total ruina y destrucción de esos reinos, a cuyos naturales estimo y quiero que sean tratados como lo merecen vasallos que tanto sirven a la monarquía y la han engrandecido y lustrado. YO EL REY (p. 346)¹⁰¹.

Este documento final se le ha dejado estratégicamente a esta voz del Rey. Es una petición rotunda cuya orden no puede cuestionarse, ni discutirse y que indica de qué lado está el monarca.

La elección de los documentos de los siglos XVI y XVII una vez más muestran con claridad la visión que predomina frente a los hechos, una visión que, entre otras cosas, se apoya en documentos reales para mostrar la injusticia social fortalecida por los siglos. La feria atraviesa la historia, discurre entre el presente y el pasado y elige textos sin respetar un orden cronológico. Sólo busca y se detiene en el origen del problema agrario, que corresponde al siglo XVI, para demostrar rotundamente que, de esa fecha a la actualidad que funciona en el texto, la situación del campo sigue siendo la misma.

Así como en La feria convergen textos ajenos que designan otros tiempos y espacios, también hacen acto de presencia textos que desde sus orígenes se refieren al espacio físico de Zapotlán. Casi al finalizar la novela, en la parte que se refiere al desfile de los carros alegóricos, aparece un fragmento que indica la presencia de los indios en el espectáculo. Este fragmento proviene del siglo

101

Tomado de Silvio Zavala y María Castelo (comps.), Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España, t. 6, F.C.E., México, 1945, pp. 619-620.

xvi y corresponde a una de las visitas que el fraile Alonso Ponce hizo a los conventos franciscanos en México. El viernes 27 de febrero de 1587 a las nueve de la mañana llegó al convento franciscano de Zapotlán y fue recibido por los españoles que estaban en el lugar y por indios que efectuaban vistosas danzas. En su camino, el fraile se encontró con algunas ramadas como parte del espectáculo:

y en la penúltima dellas estaba en lo alto un indio vestido como ángel, representando a San Miguel, con una espada desnuda en la mano, como que hería a Lucifer, el cual era otro indio vestido a manera y figura de dragón, que estaba dando bramidos debajo de los pies del ángel...¹⁰²

En La feria (218, p. 179) se colocan puntos suspensivos al inicio y al final del escrito para indicar que consiste en un fragmento entresacado de otro lugar. El texto sólo sufre dos modificaciones, se sustituyen el "dellas" por "de las ramadas" con el fin de que el texto cobre sentido en sí mismo; el segundo cambio consiste en suprimir la palabra "desnuda" que, por lo visto, no se considera necesaria en el nuevo escrito. La semblanza del siglo XVI se actualiza y se convierte en una estampa del desfile, en el que se imbrica con naturalidad.

Otros fragmentos de documentos que aparecen en La feria provienen de los Juramentos que en los siglos XVI y XVII se le hacen

¹⁰²Luis Páez Brotchie, "Minotlacoya, el rey fantasma", en Estudio crítico relacionado con la historia de Ciudad Guzmán, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, Guadalajara, 1957, p. 116. El autor aclara la procedencia del documento; proviene de la Relación de las visitas del fraile publicada por primera vez en Madrid en 1873. La cita está tomada del t. 2, pp. 115-116.

a San José como patrono del pueblo. El primer Juramento, hecho con el fin de que el santo proteja contra los temblores, da lugar al origen de la festividad josefina que se inicia en 1747¹⁰³. Los Juramentos se consignan en documentos que fragmentariamente surgen en el texto.

En primer lugar aparecen dos fragmentos del Juramento de 1747, en cuyos originales se lee:

... que por cuanto jura, aclama y vocea por General Patrón al Gloriosísimo Patriarca señor San Joseph, para que por su patrocinio consiga estar libre de temblores...

...a efecto de aplacar la Divina Justicia por tan venerable intersección, y pedir la inmunidad contra los temblores y terremotos, tan grave y repetidamente experimentados por este pueblo...

En La feria, estos fragmentos conforman un solo bloque de escritura:

Dos años después, Zapotlán jura, aclama y vocea por General Patrón al Gloriosísimo Patriarca Señor San Joseph, a efecto de aplacar la Divina Justicia por tan Venerable intersección, y pedir la inmunidad contra los temblores y terremotos, tan grave y repetidamente experimentados por este pueblo... (21, p. 17).

Este fragmento es, a su vez, parte de un fragmento de la novela que trata de la llegada del santo a Zapotlán en 1745. El "dos años después" data la fecha del documento y lo conecta directamente con el fragmento del que ahora, en el nuevo texto, forma parte.

Inmediatamente después aparece un documento que La feria

¹⁰³ La feria recoge la historia del juramento del patronato y reseña los temblores que ocurren en Zapotlán, espacio físico medular del texto.

consigna en 1747. En los originales, el escrito es el siguiente:

Yo Don Joseph Rea y Monreal, Alcalde Mayor por su Majestad de esta Provincia, que actúo como juez Receptor con testigos por ausencia del Escribano Público: Certifico y doy fe en cuanto puedo, debo y el derecho me permite, que el tenor del escrito y escritura de Jura de Patrón de Pueblo contra los terremotos, hecho por el Vecindario en el Glorioso Patriarcha Señor San Joseph, es del tenor siguiente.- En el pueblo de Zapotlán, en catorce días del mes de Diciembre de mil setecientos cuarenta y nueve años...¹⁰⁴

La feria hace coincidir las fechas: atribuye el documento al año 1747 (22, p. 17), cuando en la realidad de los hechos corresponde al 29 de diciembre de 1749, fecha en que, previa ratificación, el Juramento fue consignado en Instrumento Público. El acta del documento fue legalizada por el Alcalde Mayor de la Provincia don Antonio Sánchez de Escandón el 29 de diciembre de 1749. En el acta del Juramento aparece en primer lugar la petición sobre el Patrono Señor San José, hecha el 14 de diciembre de 1749. Esta petición alude y ratifica el Juramento de 1747. En el documento se consigna la obligación, por parte de los vecinos, de sacar en procesión al santo por las calles de Zapotlán; es éste el origen del desfile que se celebra en la feria. Asimismo, el documento se refiere a la ayuda económica necesaria para la festividad que, por cláusula general, estará en manos de un mayordomo.

104

Este documento es la Certificación del Juramento de 1749 hecha por el Alcalde Mayor don José Rea y Monreal el 30 de octubre de 1764; firmaron como testigos don Pedro Orozco y don Francisco Pinzón.

...la de que el comisario que se encargare de la función, aunque sea de sus propias facultades no ha de poder hacer otras demostraciones públicas que graven a los pobres que no puedan sufrirlas en lo venidero, porque en el caso de dictárselas su devoción, sólo ha de poder extenderla a Novenario o a más costo de cera, que es lo que principalmente dice culto, y no a las exterioridades de fuegos, que sirven nomás a la vanidad y pompa, ni a las comedias y toros, que antes destruyen la devoción y ceban los vicios...

Con mínimos cambios, La feria recoge este fragmento del siglo XVIII y lo pone a funcionar en medio de los sucesos que ocurren en los días de fiesta (283, p. 180). Este documento funciona en varios sentidos: por una parte, en la fiesta que se realiza en el texto, el comisario o mayordomo ha perdido su individualidad, ahora el pueblo se encarga de la función --el "yo individual" se ha convertido en un "yo colectivo" que caracteriza a todo el texto. Además, al elegir este texto se hace una denuncia: originalmente los pobres no se encargan del "peso" de la fiesta como sí sucede en la actualidad.

Por otra parte, la gran vela de doscientos pesos responde y respeta la cláusula del Juramento mientras que el gran castillo lo contradice: el resultado es la frustración y el fracaso del espectáculo. Asimismo, el Juramento es transgredido por las autoridades civiles en cuanto a las fiestas profanas, sobre todo, a las corridas de toros (262, pp. 167-168).

La fiesta, pues, es regida por un documento histórico y sacro que el texto pone a funcionar en la actualidad de los sucesos. Este documento entra en la novela, previo un proceso de selección, y se distribuye en diferentes espacios textuales: marca el motivo y el origen del Juramento al santo, así como las directrices originales de la fiesta.

En la parte que corresponde al temblor, surge otro documento que se segmenta y se utiliza en dos fragmentos discontinuos de La feria. El temblor es motivo para que la historia volteee la cara al pasado y traiga a colación los temblores de los siglos XVIII y XIX, a través del Juramento de 1806. Una vez más se recurre a un documento real que se aprovecha para relacionar datos y sucesos. El texto literario cede lugar al documento histórico y, como en los otros casos, pone a funcionar "realidades" en su propio espacio "ficticio"¹⁰⁵.

Con muy ligeros cambios que consisten en eliminar los nombres de los testigos, La feria entresaca dos partes del Juramento y las coloca en dos fragmentos (146, p. 92 y 149, p. 94).

¹⁰⁵

Anexo copia del documento original para mostrar las partes que se seleccionan (cf. apéndice I). Este documento, así como el manuscrito notarial de los Juramentos de 1747 y 1749 (pp. 177 y 178) y la carta del Padre Núñez (pp. 181-182), se conservan en el archivo parroquial de Zapotlán el Grande.

En medio de ellos (147, pp. 93-94) transcribe otro texto que también corresponde al siglo XIX, escrito dos días después del Juramento que sirve como constatación del temblor de 1806. Se trata de la carta del Padre Núñez, que describe minuciosamente el temblor del 25 de marzo de ese mismo año. La copia mecanografiada del manuscrito a la que tuve acceso dice:

El 25 de este hallándome en el púlpito de esta Parroquia a las cuatro tres cuartos de la tarde, se experimentó un temblor tan furioso que puso todo el auditorio en movimiento. Se compondría éste de más de tres mil almas. Exclamé rogándoles no se precipitaran, receloso de que la misma confusión para la salida imás a verificarla (sic), como sucedió. Pues repitiendo inmediatamente con mayor fuerza, y conocido por mí el peligro, eché la absolución al auditorio, la que apenas concluí, cuando vi desplomarse y caer sobre más de quinientas almas que oprimidas unas con otras solicitaban la salida por la puerta principal, la bóveda primera con la portada y coro. En este estado eché la segunda absolución, y poniendo el pie en el primer escalón para bajar del púlpito, la repetición del temblor que fue casi sin interrupción, me arrojó bajo la media naranja, donde oprimido de la gente, que unos pasaban sobre mí, otros asidos a mí mismo, con mil trabajos y ayudado de un pobrecito hombre pude levantarme, y pasando el crucero del Señor San José, apenas entré en él cuando se desplomó la media naranja o cimborio, de modo que mi vida estribó en que de ocho bóvedas y el cimborio que tenía la iglesia, sólo la de Señor San José hubiera quedado sin caer. Salí sin otra lesión que una descompostura en un pie, de la que estoy bueno, aunque muy adolorido del pecho, que juzgo provenga de los

apretones y mucha cal que tragamos, lo tengo aún muy sofocado: el corazón se me inquieta por instantes, causándome un trastorno total interior y mucha frialdad exterior de las extremidades...

Esta carta se convierte en un documento importante para el pueblo. La feria, que recoge textos que atestiguan un hecho que narra, lo asume con mínimas correcciones (148, pp. 93-94)¹⁰⁶. La carta del Padre Núñez y el Juramento de 1806 traen a colación el siglo XIX que se actualiza también en el presente múltiple de la novela.

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 Garibay¹⁰⁷. En La feria se eligen algunas partes de esta declaración y se distribuyen en dos fragmentos (218, pp. 141-142 y 222, pp. 145-146). 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. Este escrito entra en relación con aquellos otros, del siglo XVI fundamentalmente, referidos al problema de las tierras. La relación entre estos documentos borra siglos de distancia y responde al presente de los sucesos narrados en La feria; ésta aprovecha, incluso^{en} el último momento de su elaboración, todos los elementos que le son necesarios. La declaración, escrita en 1962, forma parte del texto que se publica en 1963.

¹⁰⁶

La carta consigna un hecho real --el temblor de Zapotlán el viernes santo de 1806. La coincidencia del temblor y el viernes santo ha sido llevada algunas veces a la literatura: la ficción toma prestado un hecho real y lo interpreta y enriquece.

¹⁰⁷

Anexo copia de este manuscrito en el apéndice II.

La novela, al acudir una y otra vez al documento histórico y a múltiples sucesos verídicos, crea un nexo específico con la realidad. Ésta se textualiza y, al pasar por la criba del sujeto creador y entrar en contacto con otros elementos, aparece transformada como resultado de una interpretación y visión específicas de la historia.

En el intento de atrapar una totalidad¹⁰⁸, el proceso de creación de La feria usa y aprovecha de la manera más amplia la multiplicidad de recursos que le caen a la mano, que cobran sentido principalmente en su combinatoria que es la clave del texto.

Si por una parte esta combinatoria responde a las reglas de un juego preestablecido, por la otra, al irse acomodando las 288 piezas, formadas por signos y figuras, éstas empiezan a funcionar como si fueran las barajas de un juego aleatorio que no concluye ni se clausura, sino que mantiene sus cartas en suspenso.

Desde el presente de los hechos se mira hacia el pasado; es una mirada de lejanía que vuelve a la actualidad sin haber registrado algún cambio sustancial: los hechos siguen siendo los mismos a lo largo de cuatro siglos de historia; las voces y visiones de los personajes los enriquecen en su cotidianidad pueblerina.

Frente a una historia que parece inmobilizada, por su recurrencia, existen voces críticas que la denuncian. La feria, de esta manera, da la posibilidad de una toma de conciencia en el lector: el texto se abre a la historia.

¹⁰⁸ Respecto a la inclusión de los géneros y movimientos más diversos, se percibe una actitud paralela a lo que Bajtín llama visión carnavalesca del mundo que caracteriza a la sátira menipea (Problemas de la poética de Dostoievski, ed. cit., pp. 152-274, especialmente pp. 169-183).

UNA SELECCIÓN CONFABULARIA

Si el análisis de La feria nos ha permitido ver las características de una parte de la creación de Juan José Arreola, que es la referida a la novela, es necesario que ahora nos acerquemos a sus cuentos, que son unidades autónomas, diferentes por lo tanto de la polifonía que caracteriza a La feria (cf. pp. 111 ss.); así podremos completar las peculiaridades de este sistema de producción.

Para llevar a cabo el análisis textual, no tuvimos dudas en la elección de La feria; es la única novela del escritor y, no sólo eso, es significativo que su unidad se logre a partir de un discurso fragmentado. El análisis puso de manifiesto, además, que La feria concentra una buena parte de lo que da significado a la obra en su totalidad.

Fue diferente nuestro proceder en el caso de los cuentos. Después de varios ensayos tentativos para elegir aquellos que nos permitieran ver las características sobresalientes, la decisión estuvo a favor de "La migala", "Una mujer amaestrada", "Pueblerina" y "El guardagujas". ¿Por qué éstos y no otros textos que, incluso en términos de gusto personal, fue difícil desprendernos de ellos? Sabemos que algunos de los cuentos no elegidos reúnen también otros rasgos de la cuentística arreolesca. Sin embargo, los seleccionados reúnen prácticamente las que parecen ser las tendencias dominantes de la obra, y que el análisis se encargará de confirmar o modificar; al mismo tiempo, contienen gérmenes de esos otros elementos que, si bien se encuentran en la obra, no son los predominantes.

"LA MIGALA", TELA DE PENÉLOPE

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

"Cuento de horror"

TEJIDO Y DESTEJIDO

Tan sólo nueve párrafos conforman "La migala"¹. El primero y el último son los más breves y concentran la mayor carga de significado del texto; lo abren y lo clausuran con la concisión y firmeza acentuadas por su brevedad².

El párrafo inicial sintetiza todo el texto. En él aparecen los dos personajes principales, la migala y el narrador en primera persona; la casa, espacio que predomina en la narración; el presente habitual, temporalidad iterativa de las acciones; y el clima de horror que se instaura en el espacio físico y en el textual. En este primer párrafo se repite el título del texto, repetición que sitúa a la migala en un primer plano.

1

Como vimos en el capítulo 2 (p.46), a partir de Confabulario total "La migala" pasó a formar parte de la sección ocupada por Confabulario y ahí ha permanecido. En las Obras de J. J. Arreola, que es la serie que utilizo en el análisis (cf. capítulo 2, nota 36, p. 53), "La migala" se encuentra en las pp. 27-29 de Confabulario. Después de cada cita textual, anoto entre paréntesis el número de la página en que ésta aparece.

2

Podemos apuntar la importancia de los principios y los finales de los textos arreolescos que enmarcan con precisión su contenido. Asimismo, puede trazarse una línea que ligue directamente el principio y el final del texto, y marcar de esta manera los rasgos más importantes que ahí se resguardan.

El primer párrafo, así como el quinto, el sexto, el séptimo, el octavo y el noveno y último dan lugar a un relato A; el segundo y el tercero arman un relato B. Ambos se unen en el cuarto párrafo: el B cede su lugar al A, que se reinstaura en el texto a partir de este momento hasta el final, instalando así la cotidianidad en el texto.

El relato A se desarrolla en un espacio fijo, la casa, y se caracteriza por el presente habitual de las acciones. Esta temporalidad es interrumpida por el relato B en el segundo párrafo; después irrumpe momentáneamente en el tercero, predomina a partir de la mitad del cuarto y al final se vuelca a un pasado más remoto que el del relato B. Cuando en el tercer párrafo este último está en pleno movimiento, el relato A por medio de una alusión al presente, "recuerdo mi paso..." (p. 27), hace sentir su presencia y muestra, así, que desde el presente se enuncia el pasado.

Con el relato B, que como se ha dicho empieza en el segundo párrafo, el texto da un giro retrospectivo para situar las acciones en un tiempo anterior a las del relato A. Se abre así una nueva historia, "El día en que Beatriz y yo" (id.). Este relato se concentra en el tercer párrafo, invade las primeras líneas del cuarto y ahí concluye; remite a otro espacio, la barraca de la feria, y se caracteriza por ser un relato activo que se narra por medio de hechos únicos y concluidos. En él predomina el pretérito de las acciones, y proporciona datos que permiten entender la historia del relato A.

En ambos relatos predomina un ritmo en la lectura. Por una parte, hay una cercanía fonética entre las palabras: "extraña", "entraña", "araña", que señalan un estado de ocultamiento y de misterio en torno a la migala; "casa", "caja", "cama", que denotan espacios cerrados por donde se mueven o se ocultan los personajes; "paso", "peso", "pasos", que señalan la presencia del narrador y la migala. Por otra parte, la narración marca básicamente tres pautas: "cuerpo helado, tenso, inmóvil" (p. 28), como descripción precisa del estado del narrador; "el paso cosquilleante..., su peso indefinible, su consistencia de entraña" (id.), características de la migala; "ha desaparecido, que se ha extraviado, o que ha muerto" (id.), como conjeturas del narrador; "suele visitarme. Se pasea embrolladamente y trata de subir..." (pp. 28 y 29), costumbres de la migala; "se detiene, levanta su cabeza y mueve los palpos" (p. 29), como movimientos precisos de la migala.

La frecuencia de algunos términos produce un efecto de entrelazamiento entre las partes. El "entonces" que se repite tres veces funciona como conjunción consecutiva y temporal. Refuerza este término la palabra "recuerdo", cuya presencia tiende un puente que enlaza el presente con el pasado. Ya desde el primer párrafo se instaura otra característica del texto, que consiste en un juego de tensiones entre los personajes y las situaciones. La presencia de "pero", "aunque", "sin embargo", pone a funcionar elementos que entran en una lucha para finalmente, mediante las adversativas, subordinarse entre sí.

Además de los elementos contrapuestos, en el relato A hacen su presencia términos que indican imposibilidad o negación de las acciones: "vida indescriptible" (la del narrador), "presencia invisible" y "pasos imperceptibles" (los de la migala), "invisible compañero" (el narrador), "compañía imposible" (Beatriz). A diferencia de estas dos últimas expresiones, las tres primeras son negadas por el propio relato que se apuntala, precisamente, en el desarrollo minucioso de esas situaciones. "La migala", de esta manera, es un texto que al volverse sobre sí se niega él mismo. Sus nueve párrafos semejan nueve círculos que se van cerrando uno por uno, sin ninguna posibilidad de salida, ni de la historia, ni de la escritura.

VÍCTIMA, VICTIMARIOS O CÓMPLICES

En "La migala", se percibe el punto de vista de un narrador culto, desde el término que elige para referirse a la araña³, hasta el que utiliza para indicar el movimiento de ésta: "La migala discurre" (p. 27). No se presenta en el texto directamente, como hace con la migala, sino que aparece en forma oblicua, a través de su capacidad de horror.

Puesto que "La migala" es un texto escrito en primera persona, resulta conveniente marcar las relaciones de los personajes

3

"La migala" es un término poco usual, incluso en los diccionarios. Es el nombre de una araña nocturna de gran tamaño, de cuerpo grueso, de patas fuertes y peludas, y de color achocolatado. Véase el Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española, t.

a partir de aquellas que se establecen con el narrador. Desde el principio, éste se subordina a la presencia de la migala, situándose después de ella por medio de una conjunción adversativa: "La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye" (id., yo subrayo). Aparentemente, el párrafo es claro; sin embargo, una segunda lectura descubre las oposiciones que empiezan a funcionar entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación: el empleo de la conjunción "pero" indica que el fluir de la migala no mitiga la capacidad de horror del personaje, tal como él suponía al adquirirla: "me di cuenta de que la repulsiva araña era lo más atroz que podía depararme el destino" (id.).

El narrador, de ser un sujeto activo en busca de su propia elección de vida (relato B), se convierte en un sujeto pasivo que poco a poco se va moviendo en espacios y tiempos más estrechos (relato A). Al entrar en la "barraca inmunda de la feria callejera" (id.), entra en una nueva vida. Desde su estrato social, califica en forma despreciable el lugar y, sin embargo, su elección ahí se detiene. Dándole la espalda a la historia y a su contexto social, aparece como un personaje que trueca su contacto con el mundo por una situación que surge de lo absurdo. Por una parte, el personaje narrador se encuentra imposibilitado de esta-

blecer relaciones con el mundo y, por la otra, en su conciencia no hay lugar para el porvenir⁴.

La migala, espectáculo que se compra y se inserta en la cotidianidad del narrador, de ser un sujeto pasivo en exposición (relato B), pasa a ser un sujeto activo que poco a poco lo des-territorializa (relato A). De ser adquirida y dominada, permuta su situación con su dueño y se convierte en una figura dominante y dueña, a su vez, del espacio en donde se le suelta. Sin embargo, su presencia física es casi fantasmal; se oculta debajo de un mueble, y el narrador básicamente la adivina, y muchas veces duda de su existencia. Más bien, representa una presencia simbólica que sirve de instrumento de depuración, de pretexto para que el narrador justifique su aislamiento.

En sí misma, la migala reúne elementos contradictorios: es su "peso leve y denso" (id.), aparece y desaparece, y de ser un "impuro y ponzoñoso animal" (id.), el narrador lo asocia con "algún otro inocente huésped de la casa" (p. 28). Cuando por momentos le invade la duda sobre la existencia de la migala, la corta tajantemente: "Pero en realidad esto no tiene importancia, porque

4

En un principio, el narrador tiene libertad de acción y adquiere la migala; después, vive una vida de infecundidad y de privación absoluta de esperanza en el futuro. Su situación es similar a la que Albert Camus menciona cuando habla del absurdo: hay una ruptura entre la unidad que busca el hombre y la dispersión que le ofrece el mundo. Lo absurdo no está en uno o en otro sino en la relación de extrañeza que establecen entre sí. (Cf. el análisis que Camus realiza sobre el absurdo en El mito de Sísifo [1951], trad. L. Echávarri, Losada, Buenos Aires, 1953.)

yo he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada" (p. 29); de esta forma cobra fuerza la idea de que la migala, comprada como "infierno personal" (p. 26) en lugar del "descomunal infierno de los hombres" (id.), sea la solución que el narrador escoge para enfrentarse a sí mismo. Cuando la presencia de la migala aparece como "real", entonces el narrador se convierte en el "invisible compañero" (p. 29); los papeles se invierten y producen el desencuentro entre los dos personajes.

Beatriz, que en el relato B aparece como pareja del narrador y en igualdad de condiciones, "Beatriz y yo" (p. 27), yo subrayo), es un personaje que ha quedado como parte de una historia pasada. Sólo se le menciona dos veces en el texto: en la parte ya citada donde junto con el narrador visitan una feria, acción que sucede en el texto una sola vez; y al final cuando es evocada por el narrador, acción que, por la forma de estar narrada, sucede una y otra vez en el presente habitual del relato. La presencia de Beatriz queda en suspenso a lo largo del texto. Cuando aparece al final, se convierte en un personaje que trasciende en la historia del narrador.

Sustituida por la migala, Beatriz es el personaje que liga al narrador con el mundo y, al mismo tiempo, desenmascara la imposibilidad de relación entre aquél y una realidad social determinada. El propio narrador descubre con claridad la conciencia de su situación, "recuerdo que en otro tiempo yo soñaba

en Beatriz y en su compañía imposible" (p. 29), conciencia que se explicita casi desde el inicio del texto, "me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino" (p. 27). La imposibilidad de la pareja conduce a la adquisición de la migala, y ésta da lugar al recuerdo de dicha imposibilidad.

Las relaciones entre los personajes surgen a partir de relaciones previas que se clausuran. El narrador aparece con Beatriz, relación que se rompe y da lugar a la relación migala-narrador que, por otra parte, deshace la relación entre el saltimbanqui y la migala. El narrador, al comprar la migala, separa a éstos y pasa a ocupar el lugar del saltimbanqui, en cuanto empieza a ser dueño de la araña que más tarde lo poseerá. Otro par lo forman momentánea, pero decididamente, el narrador y el saltimbanqui. Pactan la propiedad de la migala (negocian con ella como comprador y vendedor), y el saltimbanqui se convierte en el único testigo de su adquisición. Como no tiene ningún nexo con el narrador, éste asegura su secreto; nadie del "exterior" sabe acerca de la existencia de la migala: cuando vuelve a la feria para adquirirla vuelve solo.

La migala, que rompe y oculta la relación entre Beatriz y el narrador, produce al final un efecto contrario: su presencia provoca el recuerdo de Beatriz, para acentuar aún más la imposibilidad de relación ya manifestada en el pasado del narrador. Al

final del texto, en el noveno párrafo, se encuentran los tres personajes: el narrador, la migala y el recuerdo de Beatriz. Sin embargo, el narrador está solo y desde el presente de la narración añora la pareja que no tuvo y que no tiene; no bastándole su soledad actual se remite a una soledad instalada también en su pasado. Víctima de sí mismo, busca en la migala, en la humedad de "su consistencia de entraña" (p. 29), sus propios orígenes: la migala revela, irónicamente, lo oculto.

Para el narrador, el "infierno de los hombres" se representa también en lo femenino, "el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada" (id.), y es de lo que huye y lo que le imposibilita estar en el mundo. La migala sólo concretiza y acentúa esta imposibilidad. Con la presencia de Beatriz, sueña en lo imposible de su compañía; con la presencia de la migala, recuerda su sueño. Una y otra situación muestran a un personaje que se encierra en sí mismo, encerrando con él la conciencia de no poder estar en el mundo.

TIEMPO Y ESPACIO SE CLAUSURAN MUTUAMENTE

El tiempo de la historia se bifurca en dos temporalidades, como señalé al comienzo: la de un presente que predomina en casi todo el texto y fija unas pocas acciones, que ocurren una y otra vez, y la de un pasado que recoge también unas cuantas acciones, ocurridas una sola vez, que define el presente de la historia.

El relato A, una vez que inaugura el texto, marca una temporalidad presente desde la que se narra el pasado. El relato B, además de marcar el pasado por medio de acciones narradas en pretérito definido, consta de verbos en copretérito que señalan acciones simultáneas a las principales, "me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino" (id., yo subrayo). Conjugados de esta manera, los verbos señalan situaciones inminentes, marcan casi en definitiva la vida próxima del narrador, "comprendí que tenía en las manos, de una vez por todas, la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar" (id., yo subrayo). Pretérito y copretérito se refuerzan mutuamente y deslizan acciones que pronostican un futuro inmediato.

En el relato A, que de acuerdo con el tiempo de la historia se desprende del relato B, se desarrollan todas las acciones de la migala; sin embargo, desde que este relato empieza, niega las acciones que el copretérito prometía: ni siquiera la migala puede menguar el horror del narrador. Este personaje maneja ambas temporalidades y él se encuentra en las dos. Saca a la migala del relato B y la coloca en el A; a Beatriz la deja en el relato B y al final, desde el relato A, acude a ella. El saltimbanqui es parte instantánea del pasado, aquella que define el presente del narrador.

En "La migala" se marca con frecuencia la temporalidad, y tanto un relato como el otro se acuñan en un tiempo que se explicita. La mayor parte de los párrafos se inicia con una alusión temporal: "El día en que..." (id., § 2); "Unos días más tarde" (id., § 3); "La noche memorable" (id., § 4); "Todas las noches" (p. 28, § 5); "Hay días en que..." (id., § 6); "Muchos días encuentro" (id., § 7). El párrafo 8 no se inicia con una referencia temporal tan marcada, pero en sus interiores se encuentra una alusión a la noche: "En las horas más agudas del insomnio" (id.). El párrafo 9 se refiere también a la misma temporalidad del párrafo 8, "recuerdo que en otro tiempo yo soñaba..." (p. 29).

Día y noche alternan entre sí, dos párrafos principian con día y dos con noche. Incluso dentro de dos párrafos se da esta alternancia. El quinto párrafo que se inicia con noche da lugar al día, "siempre amanece" (p. 28), y el sexto párrafo que se inicia con día se convierte al final en noche, "el silencio de la noche" (id.). Esta alternancia día → noche → día marca una circularidad temporal que la escritura registra. El presente de los verbos se refuerza con la temporalidad de las acciones que describen una línea temporal que vuelve sobre sí misma y se acentúa; los hechos vuelven a repetirse según lo indica el presente iterativo de las acciones, tiempo que caracteriza al relato A que es el que predomina en el texto.

Las referencias al día y a la noche en ambos relatos marcan una diferencia: el día puede remitir al exterior (a la migala se le encuentra afuera, de día, y un día la compra el narrador). La idea de día, de luz, puede dar cabida también a la "clara mirada" (p. 27) que está en el mundo, en el espacio exterior. Asimismo, el día sugiere la duda (a la migala se le pierde de vista dentro de la casa, se conjetura sobre su existencia); pero, sobre todo, el día anuncia la vida, la continuidad, "siempre amanece" (p. 28), independientemente de la voluntad del narrador, para quien siempre amanece igual.

La noche, por su parte, acerca más a la migala y al narrador; es el interior, y éste la escoge para crear un ambiente de misterio y oscuridad que en el relato A se ilumina por el recuerdo: de noche el personaje deja salir a la araña; la libera de la caja y la aprisiona en su casa, "la noche memorable en que solté a la migala" (p. 27); de noche vive con más intensidad la supuesta presencia de la araña; de noche también se prolonga su tiempo subjetivo, incluso el sueño lo devuelve a su relación con la migala, y el insomnio a su desesperación.

Si el día hace que el narrador rompa con su pasado, y al mismo tiempo amenaza con restaurarlo a él, también le asegura su cotidianidad. La noche, en cambio, es la esperanza frustra-

da de romper con esta cotidianidad y con el futuro inmediato; sin embargo, cerca al personaje, lo devuelve a él mismo y lo traslada a su pasado, resaltando la imposibilidad de haberlo vivido en conexión con Beatriz, esto es, con el mundo. El narrador elige su presente y en su elección se desprende poco a poco de su tiempo cediéndolo a la migala, "cada uno de los instantes de que dispongo ha sido recorrido por los pasos de la araña" (p. 28); renuncia así a su presente temporal para colocarse en el recuerdo de su pasado del que trata de huir. Al final del texto convergen el presente (la migala) y el pasado, aprisionando al narrador en un estatismo sin salida que lo convierte en víctima de una y otra temporalidad.

Desde el título, la migala invade el espacio físico y va tejiendo a manera de una araña el espacio textual: teje el texto y acapara el espacio, reduciéndolo poco a poco en su cercanía cada vez más próxima al narrador. Todos los espacios de "La migala" son cerrados. Desde un principio se fija un espacio físico, "la casa", y éste es el mismo que funciona en todo el relato A.

Cuando en el relato B el texto se vuelve al pasado, aparece otro espacio cerrado, el de la "barraca inmunda de la feria callejera" (p. 27). Entre el relato A, espacio de la casa, y el relato B, espacio de la barraca, media un espacio cerrado también, el de la caja, que sirve de nexo entre ambos. A su vez, la barraca es el espacio que marca la ruptura entre el mundo y la vida del

narrador. El infierno de los hombres está afuera, más allá de su mundo interno; el infierno personal, en cambio, lo enfrenta a sí mismo, a su realidad interior, a su propio espacio subjetivo. Uno y otro mundo se contraponen violentamente y el personaje oscila, así, entre la claustrofobia y la agorafobia⁵.

Son pocos los objetos que llenan los espacios. La caja de madera que sirve como medio para llevar a la migala a la casa; este objeto representa un espacio que no se contamina con la araña, "madera inocente" (id.) que encierra "el infierno personal" (id.). La caja es el único objeto al que se le asigna un adjetivo positivo, y permanece inmune al ser utilizado como instrumento de transportación de la migala: la aprisiona, la oculta y la protege del mundo. Los objetos de la casa son muy pocos: un mueble, objeto propio de la cotidianidad de la casa y que, en este caso, permite mostrar y ocultar a la migala produciendo un efecto de claridad y oscuridad, de certeza y conjeturas sobre su existencia; y una cama, relacionada con la noche, el sueño, el recuerdo. En la cama se acentúa la soledad del personaje-narrador; confluye en ella la migala, el recuerdo de Beatriz, el recuerdo de los sueños del pasado, el sueño del sueño.

Los personajes cumplen también el papel de objetos: a la migala se le compra como tal y sirve como objeto de perfeccionamiento del personaje; éste se convierte en objeto de la migala y vive

⁵Relaciono esta imposibilidad de estar "fuera" y "dentro" con el análisis de Bachelard sobre El espacio en las sombras de Michaux. A partir del poema, Bachelard afirma: "Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están pronto a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados" (Gaston Bachelard, "Dialéctica de dentro y de fuera", en La poética del espacio (1957), trad. E. de Champourcin, F.C.E., México, 1965 (Breviarios, 183/, p. 275).

aterrorizado por su presencia; Beatriz es objeto de abandono y objeto de prueba sobre la imposibilidad de realización de la vida social del narrador.

Una vez que el narrador ha instalado a la migala en la casa entran en juego los pequeños espacios interiores, en donde el azar tiene cabida aun en la estrechez de esos espacios: "Dejo siempre que el azar me vuelva a poner frente a ella" (p. 28). Esto es, el narrador no tiene control de su propio territorio, su casa. Cuando al principio del texto menciona "la casa", marca este espacio sin ningún indicio de propiedad, es la mención a un espacio físico ajeno a él mismo. Más adelante, en la última parte del tercer párrafo (relato B), sí se refiere a "mi casa", cuando todavía no ha llevado ahí a la migala; en la última parte del relato B, señala "mi departamento", momento en que suelta a la migala. El narrador va perdiendo la propiedad de su propio espacio: si en el relato B, sí señala un adjetivo de posesión y pertenencia, en el primer párrafo del texto (relato A), ya ha perdido esta propiedad y señala a la casa distanciada de él y próxima a la migala.

Los espacios que entran en juego dentro del espacio limitado de la casa son: un espacio oculto en el que se esconde la mi-

gala (debajo del mueble); el baño, lugar que marca un linde con el resto de la casa y señala así una posibilidad de encuentro, "al salir del baño" (p. 28); el cuarto, espacio prometedor de un enfrentamiento inminente, "se pasea embrolladamente por el cuarto" (p. 29); finalmente, la cama, lugar de nacimiento y de muerte, espacio aludido varias veces en el texto y en donde éste concluye.

Cada vez más estrechamente, unos espacios encierran poco a poco a los otros. De la barraca de la feria, se pasa a la casa; de ésta al cuarto en donde surge un indicio claro del espacio que se reduce, "trata de subir con torpeza a las paredes" (id.); del cuarto se pasa a la cama: un espacio se encuentra dentro de otro que lo limita.

El relato B sucede en la barraca y se detiene en la casa. El relato A se inicia y se desarrolla en la casa, se reduce al cuarto y, en él, a la cama. La casa es básicamente el espacio que contiene a los otros espacios. El narrador se hace prisionero de la casa y de la migala, y ésta se adueña de la casa, del narrador y del texto. Es el narrador, sin embargo, el que cede sus derechos y, aun así, mueve los hilos de toda "La migala", a partir de la primera persona que asume en la narración.

La elección de pequeños espacios en donde se desarrollan las acciones es la misma que se manifiesta en el espacio textual, el propio texto apunta a esa visión particular espacial. Se refiere a un espacio breve al que se le utiliza de la mejor manera posible, con sugerentes frases compactas. El brevísimo párrafo

inicial y al final de "La migala" sirven de marcos limitadores del espacio textual, de los negros y los blancos de la página. Dentro de este texto, hay tres párrafos que son la excepción: el primero y el último son bordes estrechos que precisan el espacio textual en su apertura y su final; el tercer párrafo ocupa una extensión mayor a cualquier otro bloque de escritura. Es este párrafo donde se define la elección del personaje y el que deslinda una realidad de otra: la que el narrador ha vivido en contacto con el mundo y la que elige para separarse de él. En el tercer párrafo se marca la transición de una vida a la otra; el punto de contacto entre dos mundos y, al mismo tiempo, su escisión definitiva.

AMOR SUB SPECIE AETERNITATIS: "LA MIGALA" Y OTROS ARÁCNIDOS LITERARIOS

La idea de la revelación acompaña muchas veces a la temática de la soledad que caracteriza a algunos textos de Juan José Arreola⁶. En "La migala", la revelación surge con el hallazgo de la araña en una feria callejera⁷, suceso que cambia la vida del personaje. Soledad en algunas ocasiones y cotidianidad en otras, el caso es que hay una similitud con los personajes de algunos textos que, para acabar con su rutina, se arrojan a la cotidianidad callejera expuestos al azar de alguna situación⁸.

6

Esta característica aparece a partir de algunos textos de la edición original de Varia invención: "Hizo el bien mientras vivió" (1941), "El silencio de Dios" (1943), "El converso" (1944), "Pablo" (1947). Todos estos textos tienen mayor extensión que "La migala", comparable en su extensión a los textos escritos en 1949, que empiezan a responder a un nuevo proyecto de escritura más breve.

7

Como hemos dicho, el espectáculo popular caracteriza a algunos textos arreolescos: "Parturient montes" (1953), "Parábola del trueque" (1953), "Una mujer amaestrada" (1954), y aparece en algunos pasajes de La feria, como es el relativo al indio Sahuaripa, domador de víboras, escorpiones y alacranes (272, pp. 173-174).

⁸En "El mapa de los objetos perdidos", por ejemplo, el personaje, al igual que el de "La migala", sale de su casa para romper con su tedio, "acepté curioso porque era domingo y no tenía que hacer" (B, p. 97).

Dos años después de haber escrito "La migala", Arreola escribe "Autrui". Estos dos textos próximos entre sí, respecto a su fecha de publicación, a su temática y a su escritura, presentan fuertes semejanzas y algunas diferencias⁹. Los personajes de estos cuentos son reclusos finalmente en un pequeño espacio. A diferencia de "La migala", en "Autrui" el personaje se describe a sí mismo como animal, "entro lentamente en descomposición. Segrego un líquido espeso, amarillento" (p. 97)¹⁰.

En "La migala" confluyen otros textos ajenos que se transforman conservando al mismo tiempo sus particularidades. En Aproximaciones, sección de Bestiario dedicada a traducciones de textos poéticos que Arreola elige, aparece "Vida de la araña real", un texto breve de Henri Michaux. Este texto que deja un eco muy lejano en "La migala", describe la aproximación entre la araña y su víctima:

...se aproxima como amiga, no es más que dulzura y tierno deseo de comunicación. Pero tan implacable en su ardor, y su boca inmensa desea tanto auscultar el pecho del prójimo (y su lengua siempre tan inquieta y tan ávida) que finalmente acaba por tragárselo todo (B, p. 135).

Aunque remotamente, estos textos se tocan en el enfrentamiento entre los dos personajes de cada texto. Creación uno, "La migala", traducción el otro, "Vida de la araña real", ambos se localizan en el baúl del inventario arreolesco.

9

En "La migala" el personaje elige su prisión; en "Autrui", la persecución no depende del narrador, aunque Autrui puede traducirse como su propio yo. Este texto es probablemente el más cercano a "La migala" y, desde el espacio textual de uno y otro, se complementan mutuamente. Por la cercanía hombre-animal, ambos cuentos se relacionan con "La metamorfosis" kafkiana: "Autrui", en la transformación del personaje en animal; "La migala", en la situación absurda a la que se enfrenta el personaje.

10

En "La trampa", texto que se acompaña con un epígrafe de Kafka, el narrador en primera persona se convierte en insecto: "Sibilas mentirosas, ellas quedan como arañas enredadas en su tela. Y yo sigo otra vez volando solo en busca de nuevos oráculos" (B, p. 65). En este texto, a las mujeres se les asigna el papel de libélulas, papel que se asigna al propio narrador, y se les compara con arañas. Como veremos más adelante, es diferente la metamorfosis que sufre don Fulgencio, el personaje de "Pueblerina" (1952).

también
 Algunos pasajes de Crimen y castigo están poblados de arácnidos pero, más que nada, se localiza un pasaje en Los poseídos que dice textualmente: "He pensado que algún día me llevarías a un lugar habitado por una araña del tamaño de un hombre y que pasaríamos toda la vida mirándola aterrados"¹¹. En "La migala" se transforma este texto. Si bien se narra en primera persona, no existe alusión a ningún interlocutor. Asimismo, a diferencia de Dostoievski, en el texto de Arreola a la araña se le conduce al lugar que habita el personaje, es decir, entre los dos textos se produce una inversión respecto al espacio. En Los poseídos son dos personajes los que pretenden enfrentarse a la araña, en "La migala" es solamente el narrador el que ya está enfrentado a ella. Sin embargo, los dos textos fijan una situación parecida, de la araña irradian un espacio y un efecto similares.

Encontramos otra semejanza en la estrofa 7 del canto quinto de Cantos de Maldoror:

Cada noche, a la hora en que el sueño alcanza su máximo grado de intensidad, una vieja araña de especie gigante saca lentamente la cabeza de un agujero situado en el piso en una de las intersecciones angulares de la habitación. Ella escucha atentamente si algún zumbido todavía mueve sus mandíbulas en la atmósfera. Dada su conformación de insecto, nada le queda por hacer, si quiere aumentar con brillantes personificaciones los tesoros de la literatura, que adjudicar mandíbulas al zumbido. Una vez segura de que el silencio reina a su alrededor, saca sucesivamente de las profundidades de su nido, sin el auxilio de la meditación, las diversas partes de su cuerpo y avanza con paso mesurado hacia mi cama. ¡Cosa notable! Yo, que hago retroceder al sueño y a las pesadillas, siento que se me paraliza la totalidad del cuerpo cuando ella trepa por los pedestales de ébano de mi lecho de raso. Me aprieta la garganta

¹¹Jorge Luis Borges y Bioy Casares, Libro del cielo y del infierno (1959), 2ª ed., Edit. Sur, Buenos Aires, 1970, p. 56. Texto extraído de Los poseídos de Fedor Dostoievski (1871-1872).

con las patas y me chupa la sangre con su vientre...¹²

La relación entre "La migala" y este fragmento es muy estrecha. La venganza de Reginaldo y Elsenor los convierte en una araña gigantesca que durante diez años succiona la garganta de Maldoror. El momento en que la araña sale de su rincón y se desplaza por el espacio físico es sumamente parecido al momento en que la migala se aproxima al narrador del texto arreolesco. Los espacios físicos, habitación y cama, son los mismos, y las descripciones del encuentro entre los personajes y las arañas funcionan casi a manera de un espejo. En ambos textos, un narrador en primera persona describe con minucia y precisión cuando la araña se le aproxima. Si bien en Cantos se produce el encuentro físico entre narrador y araña, en "La migala" este encuentro permanece en suspenso y así mantiene al narrador en su búsqueda de perfección, "mi alma inútilmente se apresta y se perfecciona" (p. 28)¹³.

En su texto, Lautréamont menciona el espacio literario de una tradición, "los tesoros de la literatura" y asume de esta manera su quehacer poético. Arreola apunta, en el conjunto de su obra, a un trabajo de esmerilamiento del lenguaje que responde a una visión poética del mundo.

¹² Conde de Lautréamont, Cantos de Maldoror (1868), trad. A. Pellegrini, 2ª ed., Premià, México, 1978, pp. 166-167.

¹³ Considero pertinente anotar que el título Cantos de mal dolor de Juan José Arreola, una de las secciones de Bestiario, obviamente alude a Cantos de Maldoror del uruguayo Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. En su rescate, Arreola rinde homenaje a la literatura que lo precede y la transforma.

Otras reminiscencias que pueden extraerse en "La migala" corresponden a La divina comedia y a la Vida nueva de Dante Alighieri. En "La migala" como en las dos obras clásicas alighierianas, Beatriz es la amada imposible, el ideal inalcanzable. En la Vida nueva el número nueve cumple una función ponderable. El poeta encuentra a Beatriz cuando él tiene 9 años y ella está a punto de cumplirlos; se encuentran nueve años después a la novena hora del día; el poeta sueña en su amada la primera de los nueve últimas horas de la noche. En una epístola que escribe, coloca a Beatriz en el noveno lugar entre otros nombres de mujeres; de nuevo tiene un sueño en la novena hora del día; se enferma durante nueve días y al noveno piensa en Beatriz. Esta muere en el noveno mes del año; el poeta renueva su dolor en la novena hora de cierto día.

Dante explica la importancia del número nueve en relación con Beatriz:

Una de las razones en virtud de las cuales dicho número le fue tan amigo, podría ser la de que, según Tolomeo y la ciencia cristiana, son nueve los cielos que se mueven y, según la general opinión de los astrólogos, dichos cielos nos transmiten las relaciones armoniosas a que se hallan sometidos, por lo cual la fidelidad de dicho número nueve daría a entender que, al ser ella engendrada, los nueve cielos móviles estaban en perfectísima armonía [...]. El número tres es la raíz de nueve, pues que sin otro número, multiplicado por sí mismo, da nueve, según vemos claramente que tres por tres son nueve. Ahora bien: si el tres es por sí mismo factor del nueve y, por otra parte, el Factor o Hacedor por sí mismo de los milagros es también tres, o sea Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres y Uno, a mi amada le acompañó el número nueve, es decir, un milagro, cuya raíz, --la del milagro-- es solamente la santísima Trinidad¹⁴.

¹⁴Dante Alighieri, La vida nueva (ca. 1292-1293), trad. F. Almela y Vives, Aguilar, Madrid, 1948, pp. 968-969.

La estructura de "La migala" es comparable a las reflexiones que giran en torno al nueve en la Vida nueva. Son nueve párrafos los que constituyen el texto. Beatriz, que se menciona una sola vez como parte del relato B, aparece de nuevo en el noveno y último párrafo. Su presencia-ausencia coincide con el noveno párrafo, que es el que ofrece la clave del texto. De los nueve párrafos, tres representan la excepción respecto a la estructura de los otros seis, es decir, en la raíz del nueve, en el número tres está la excepción. El tercer párrafo es diferente a los otros en cuanto a extensión y además representa el momento de transición en la vida del personaje. Los seis párrafos restantes son también múltiples de tres.

La secuencia rítmica de la lectura es de tres, como se ha marcado al principio de este análisis. Tres son los objetos que se mencionan: la caja, el mueble y la cama. Seis párrafos se inician con una marca temporal: dos párrafos de día, dos de noche, dos de día, esto es, las referencias se reducen a tres: día, noche y día.

Un triángulo que tan sólo permanece un instante puede trazarse entre los personajes: Beatriz, narrador, migala; narrador, saltimbanquí, migala. En los casi tres renglones del párrafo final se juntan de nuevo la migala, el narrador y Beatriz. Tres personajes en uno, en Beatriz, que en la clausura del texto se magnifica.

Los nueve párrafos del texto semejan también los nueve círculos del infierno de La divina comedia. El espacio físico al que se refieren los párrafos de "La migala" es cada vez más estrecho

y profundo. Al finalizar el texto, la migala ocupa la pared, espacio vertical, y el narrador está en la cama, espacio horizontal próximo al suelo, a la tierra. Los círculos han ido cerrándose de afuera hacia adentro, de arriba hacia abajo. La única salida es, paradójicamente, el salto hacia el pasado, hacia el recuerdo de Beatriz que se disuelve en la imposibilidad de la historia del personaje.

Si por un lado "La migala" es recipiente activo de lejanos ecos literarios, por el otro, se hace presente también en textos que son posteriores al año de su publicación. De esta manera, responde a un pasado literario y propone nuevas alternativas en la creación.

En la década de los sesenta se publica en México un texto que muestra claramente la relación que existe entre la obra de Juan José Arreola y la de otros escritores mexicanos. Se trata de "El viento distante" de José Emilio Pacheco¹⁵, en el que trasciende "La migala" de Arreola. La elección del tema: la visita a una feria, el animal que se exhibe como espectáculo, la imposibilidad de la pareja... y el modo de estructurarlo: el texto dentro del texto, el juego entre la temporalidad de la historia y de la narración, las relaciones entre el espacio físico de las acciones y el espacio textual... son algunos puntos de contacto entre "La migala" y "El viento distante", que señalan un aspecto de interés común en la narrativa mexicana contemporánea¹⁶.

¹⁵"El viento distante" y otros relatos (1963), 2ª ed. rev. y ampl., Era, México, 1969, pp. 26-29.

¹⁶Desde los primeros esbozos de mi análisis advertí la relación entre estos dos textos. Cf. Yvette Jiménez de Baéz, Diana Morán y Edith Negrín, op. cit., p. 42.

El título "La migala" es similar a uno de los que Julio Cortázar escogió años después para uno de sus relatos, "Historia de migalas"¹⁷. La semejanza entre uno y otro texto se da también en la acechancia, en la vigía y persecución cautelosas que, como migalas, asumen en la oscuridad los personajes. Sin embargo, hay una coincidencia más remota entre estos dos escritos. Nos referimos al texto que fue el núcleo generador de Rayuela, publicado en forma autónoma diez años después de la novela¹⁸. El dormitorio, la cama, la puerta del cuarto de baño, la relación araña-mujer, la pareja... acercan a estos dos textos: el de Arreola, publicado en 1949, y el de Cortázar, dado a conocer en 1973.

La red de relaciones entre los personajes de "La migala" y los nexos que este texto establece con toda la obra arreolesca, coinciden con lo que Ana María Barrenechea comenta acerca del texto de Cortázar: "La araña muestra, pues, una red que puede atrapar, pero al mismo tiempo el laberinto de hilos que coexiste con posibles salidas hacia la plenitud o el vacío"¹⁹. "La migala" y "La araña" hacen su propia elección.

En "La migala", la escritura, al igual que la historia, se clausura con un hermetismo tal que encierra en su interior a cada uno de sus elementos: solipsismo de la escritura y de la historia que fija una cotidianidad detenida en un presente que rechaza su encuentro con el pasado, y que tampoco puede resolverse en el futuro, aun cuando éste sea la muerte.

¹⁷Queremos tanto a Glenda, Nueva Imagen, México, 1980, pp. 25-35.

¹⁸"Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de Rayuela", RevIb, 39(1973), 387-398. Con este texto contribuyó amablemente Cortázar en el número monográfico que, como homenaje de aniversario, le rindió esta revista.

¹⁹Julio Cortázar y Ana María Barrenechea, Cuadernos de bitácora de "Rayuela", Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1983, p. 22.

"UNA MUJER AMAESTRADA": EL (RE)SENTIMIENTO DE LA IMPOTENCIA

Anda ahora libre y suelta por las calles,
idealizada por las cortes de amor, nimbada
por la mariología, ebria de orgullo, virgen,
madre y prostituta..

"Homenaje a Johann Jacobi Bachofen"

PUESTA EN ESCENA

A partir de la serie Obras de J. J. Arreola, "Una mujer amaestrada"²⁰ aparece con un epígrafe latino, "...et nunc manet in te..." (p. 101), que no aparecía en la versión original. Sospechamos entonces que el autor ha vuelto sobre su primer escrito para añadir alguna otra modificación.

Cotejamos la edición de 1955 con la que utilizamos en nuestro análisis, y registramos un cambio más al final del primer párrafo. En la versión original se lee "que el saltimbanqui sacudía por los aires sin lograr un chasquido"²¹, mientras que el texto de la edición que nos sirve dice "que el saltimbaqui sacudía por los aires, orgulloso, pero sin lograr un chasquido" (id.)

20

En éste uno de los textos que enriquecen en 1955 la segunda edición de Confabulario (cf. capítulo 2, nota 8, pp. 38-39). En las Obras de J. J. Arreola, aparece también en Confabulario, pp. 101-104. Anoto entre paréntesis el número de página de las citas.

21

Confabulario y Varia invención, edit. cit., p. 116.

Se comprueba así que Arreola, ya publicado su texto, regresa a él, lo revisa e incorpora un ligero cambio para reforzar la frase donde considera que es necesario hacerlo.

El título resume la temática del texto y desde un principio muestra la condición de uno de los personajes: "Una mujer amaestrada" anuncia la deshumanización que sufre la mujer como parte del espectáculo circense que se narra.

El texto consta de doce párrafos que corren a cargo de un narrador en primera persona. Con excepción del décimo (de casi cuatro renglones y medio), que no contiene ningún punto y seguido, los demás párrafos están formados por breves enunciados. El párrafo final es menor que los demás y funciona como un telón que clausura la escena.

El texto adopta una técnica del relato que asume una temporalidad pretérita para un hecho casi presente. Los doce párrafos desarrollan un relato lineal que muestra la fuerza que van cobrando las escenas del espectáculo que se cuenta.

El narrador presenta a cada uno de los personajes, fija el espacio de las acciones, señala la relación entre los actores y el público y detalla una y otra escena del espectáculo. Por momentos, en dos ocasiones específicamente, se detiene en la descripción de los hechos para meditar acerca del suceso y de

sus experiencias personales; después vuelve a la narración de lo que ocurre en la escena²².

A lo largo del texto, se abren tres paréntesis ya sea para encerrar acciones que suceden mientras el narrador reflexiona sobre el espectáculo, "en este punto de mi meditación, la mujer daba vueltas" (p. 103); para volver los ojos a la mujer y describir lo que sucede en el escenario mientras el narrador ha descrito otra situación cercana, "la mujer, entre tanto, recogía monedas" (*id.*); o para indicar algún detalle necesario en cuanto a la información, "en ese momento, las lágrimas surcaban su rostro enharinado" (p.104).

²²La minucia y el cuidado del detalle en los textos de Juan José Arreola les otorgan también un carácter descriptivo. Siguiendo a otros autores, Yvette Jiménez de Báez afirma que tanto la narración como la descripción son modos de narrar (*op. cit.*, p. 14). Gérard Genette, por su parte, habla de una diferencia, sólo en cuanto al contenido, entre narración y descripción, "la narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo, pone el acento en el aspecto temporal y dramático del relato; la descripción, por el contrario, porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculo, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio". Sin embargo, son "dos operaciones similares, que ponen en juego los mismos recursos del lenguaje [...] en cuanto modo de la representación literaria, la descripción no se distingue con suficiente nitidez de la narración, ni por la autonomía de sus fines, ni por la originalidad de sus medios, como para que sea necesario romper la unidad narrativa-descriptiva (con dominante narrativa) que Platón y Aristóteles llamaron relato" ("Fronteras del relato", en Análisis estructural del relato [1966], 4ª ed., Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pp. 191-192). Cuando sea necesario anotar la naturaleza descriptiva de algún segmento del texto, lo haremos considerando la descripción como un recurso narrativo.

Estos tres paréntesis, además de proporcionar datos precisos, recogen la mirada del narrador que no pierde detalle, y producen así un efecto de simultaneidad entre varias acciones.

Se reproducen también dos citas que corresponden a las palabras de dos personajes. El segundo párrafo del texto registra las palabras del saltimbanqui, "'Besos'...'No. A ése no. Al caballero que arrojó la moneda'" (p. 101). Entre uno y otro enunciado hay una acotación del narrador, "ordenaba el saltimbanqui" (*id.*). Tanto la cita como la intervención del narrador reflejan la función del personaje que dirige el espectáculo. La otra cita textual, que se localiza en el séptimo párrafo, corresponde al guardia que amenaza con disolver el espectáculo: "'¿Una mujer amaestrada? Váyanse todos al circo'" (p. 103). Este personaje reproduce de nuevo el título del texto y, desde su punto de vista, señala el lugar propio del suceso²³. El narrador abre dos veces la entrada a un estilo directo que reproduce dos momentos del espectáculo. Los enunciados entrecomillados se pierden dentro de un texto que se deriva de la visión de un personaje narrador y, a su vez, espectador del suceso.

Por momentos, surgen en el texto indicios que sugieren la "ficción" y concentran la fantasía del espectáculo: "la cadena... no pasaba de ser un símbolo"; "el látigo de seda floja" (p. 101); "más trabajo le costaba disimular y reír" (p. 102); "el saltim-

²³ En este texto, el espectáculo sale del circo y se convierte en un espectáculo callejero. Se vuelve así al espacio original de los espectáculos de carpa, de feria, de circo y más aún, del teatro mismo.

banqui fingiendo la mayor felicidad", "su director se sentía defraudado a más no poder", "El público empezó a contagiarse con su falso entusiasmo" (p. 103); "el hombre se puso a golpear a la mujer con su látigo de mentiras" (p. 104). Estos indicios descubren algunos elementos "ficticios" que subyacen en el espectáculo que se representa y amenazan también con poner al descubierto los móviles "reales" del suceso. El disimulo, el fingimiento, la falsedad y la mentira del espectáculo son también los recursos de los que hace uso el propio texto para constituirse como tal. La ficción se explicita, pues, por medio de sus propios elementos.

LA SEDUCCIÓN DEL ESPECTÁCULO

La mirada del narrador de "Una mujer amaestrada" participa en un juego múltiple; recorre el espectáculo que ya puesto en escena le sale al paso; se detiene en cada personaje, jeraquizándolos desde su punto de vista; observa a los espectadores y, finalmente, desde el presente de su narración, se mira él mismo. Su mirada se enfoca hacia varias acciones que sucesiva y simultáneamente ocurren frente a él, y de la misma manera las despliega en su narración.

Durante la primera parte del texto, el narrador permanece fuera del espectáculo y de los espectadores. Lo que mira le servirá después para contar. De su actitud contemplativa se desprende su reflexión sobre el suceso que lo captura, y compara sus propias experiencias acerca de los espectáculos populares. Muestra,

así, ser un personaje que circula por las calles, que abre los ojos a los sucesos que ocurren a su alrededor, que pasa de cerca y se envuelve en un espectáculo popular: un narrador que se mueve en los espacios abiertos de las calles y en las afueras de la ciudad, y que después recuerda su propia experiencia.

A partir del reconocimiento del contexto del espectáculo y del espectáculo mismo, así como de las reflexiones que le dedica, el narrador se atribuye también el papel de juez calificador: "A decir verdad, las gracias de la mujer no eran cosa del otro mundo. Pero acusaban una paciencia infinita por parte del hombre. Y el público sabe agradecer siempre tales esfuerzos" (*id.*). Hay una primera toma de posición frente al suceso: el narrador lo califica, concede poco mérito a la actuación de la mujer, valoriza el trabajo que hay detrás de él --el del hombre-- y generaliza la actitud del público aglomerado alrededor de un suceso callejero.

Una vez que ha recorrido los elementos que como espectador tiene frente a los ojos, el narrador deriva hacia una interpretación sobre la relación entre el saltimbanqui y la mujer. Voltea su mirada hacia el lector para proponer su propia idea: "Quien profundice en ella, llegará indudablemente a una conclusión obscena" (*id.*). Muestra así su postura sobre los personajes y se deja atrapar por lo que sus ojos ven; no deslinda la farsa que pueda haber en el espectáculo, ni una posible complicidad entre los actores. Mira literalmente el suceso callejero, que de antemano se sabe que es una representación, y mezcla lo que ve con lo que imagina: el espectáculo y la historia que éste pueda esconder. La farsa y la vida de los actores se entrelazan desde el punto de vista del narrador. El espectáculo miserable muestra y es resultado también de la vida miserable de los actores.

El narrador sugiere obscenidad en la relación entre el saltimbanqui y la mujer amaestrada, y para reforzar su opinión, colocado más allá de los otros espectadores, vuelve una vez más a su intento de desentrañar la historia "real" que subyace en el espectáculo. De nuevo preserva su lugar de espectador que mira a los espectadores y sólo de esta manera puede insinuarse como "observador destacado" (id.) y erigirse como árbitro del acontecimiento. Desde el lugar que elige, vuelve a sugerir "detalles monstruosos" (id.) en la historia que liga a los personajes del espectáculo. El narrador desenmascara su propia actitud frente al suceso y valora permanentemente su punto de vista desde el cual crea su texto; el discurso que asume indica también su toma de posición que se manifiesta en la elección que hace de la historia que cuenta.

A partir de la segunda parte del texto (séptimo párrafo), la figura del narrador empieza a involucrarse en el espectáculo. La presencia interventora del guardia, figura que amenaza con disolver el espectáculo, mete al narrador en el suceso: "Según él, estábamos entorpeciendo la circulación, el ritmo casi de la vida normal" (id.). La mirada del guardia, al reconocer el espectáculo (actores y espectadores), intenta disolverlo. Su papel representa el orden público, la cotidianidad que se interrumpe por la presencia de un espectáculo callejero que atrapa al personaje narrador y da lugar al texto.

El narrador, que en un principio permanece lejos de la escena en su intento de narrar objetivamente la situación, "el público empezó a contagiarse de su falso entusiasmo, y quién más, quién menos, todos batían palmas y meneaban el cuerpo" (id.), es seducido por el espectáculo, y no sólo pasa a ser parte del grupo de espectadores, "puse mis ojos en ella, sencillamente como todos los demás" (p.104), sino que, por medio de su actuación, el público trasciende el propio

espectáculo y participa plenamente en él. El narrador se convierte en personaje-narrador, personaje-espectador y personaje-actor.

Su figura se despliega en una gama de alternativas: primero presenta un espectáculo que su mirada descubre²⁴; desde su papel de narrador tiene una visión amplia del espectáculo y de los espectadores, los mira y reflexiona acerca de ellos. Aunque en la narración predominan los hechos que sólo puede mirar, hay un momento que se desliza hacia el interior del saltimbanqui, "se sentía defraudado a más no poder ya que en el fondo de su corazón cifraba todas sus esperanzas en la cárcel" (p. 103). Demuestra así la facultad de optar por la omnisciencia, pero desecha la opción y de nuevo se sitúa como un personaje que cumple con varias funciones: es sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado.

El narrador establece diversas relaciones con los demás personajes, poniendo énfasis en el saltimbanqui en gran parte de su relato. Como se ha visto, éste es el único personaje en el que el narrador se desdobra cuando adopta en una rápida jugada el papel de narrador omnisciente. Si bien el narrador mueve los hilos del texto que narra, el saltimbanqui mueve los hilos del espectáculo que se narra. Es el personaje que instala el espectáculo: traza y cuida la escena; mueve a los otros actores y él se mueve también; exhibe a la mujer y se exhibe él mismo; consigue, porta y defiende el permiso otorgado al espectáculo del que es dueño.

24

De acuerdo con la clasificación de Pouillon, se adopta básicamente en la narración la visión "con"; es "siempre a partir /de un personaje/ que vemos a los otros. 'Con' él vemos a los otros protagonistas, 'con' él vivimos los hechos relatados". Jean Pouillon, Tiempo y novela (1946), trad. I. Cousien, Paidós, Buenos Aires, 1970 (Letras mayúsculas, 11), p. 62.

La descripción del saltimbanqui, "saltimbanqui polvoriento" (p. 101), "rostro enharinado" (id.), señala una condición miserable, igual a la del espectáculo permitido oficialmente "un papel mugriento con sellos oficiales" (p. 102), "argumentos de papel sucio" (p. 103). Miseria legitimada en sus orígenes, miseria que contamina los papeles y, finalmente, miseria que se paga clandestinamente: "El representante de la autoridad se fue para siempre, mediante la suscripción popular de un soborno" (id.). Una vez que desaparecen los obstáculos que impedían el desarrollo del espectáculo, el saltimbanqui es libre para proferir denuestos a la mujer, objeto de su exhibición: "Abatido y furioso, increpaba la lentitud de la bailarina con adjetivos sangrientos" (id.). El saltimbanqui representa, así, un personaje de la plaza pública que, familiarizado con los actores y estimulado por el público, asume un lenguaje de imprecaciones y blasfemias²⁵.

²⁵ Mijaíl Bajtín dedica un amplio capítulo al tema, "El vocabulario de la plaza pública en la obra de Rabelais", pp. 131-176, en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, ed., cit., pp. 131-176. Son otros los móviles de los insultos del saltimbanqui de "Una mujer amaestrada" a los señalados por Bajtín respecto al lenguaje de la plaza pública; sin embargo, el vocabulario del personaje del texto que se analiza es el mismo que describe Bajtín al hablar del lenguaje extraoficial de la plaza pública: "Nos referimos sobre todo a ciertos elementos del lenguaje familiar, tales como groserías, juramentos, maldiciones, y demás géneros verbales de las plazas públicas; los llamados gritos de París, el voceo anuncio de los saltimbanquis de feria y de los vendedores de drogas, etc. Estos elementos no están radicalmente separados de los géneros literarios y espectaculares de la fiesta popular, sino que son sus componentes y cumplen a menudo una importante función estilística; son las mismas expresiones que encontramos por ejemplo en los dichos y discusiones, en las diabluras, gangarillas y farsas, etc." (ibid., p. 138). Según Bajtín, son "expresiones ambivalentes, llenas de risa e ironía; pero listas también a mostrar su otra cara, convirtiéndose en injurias e imprecaciones. Cumplen además funciones degradantes, materializan y corporalizan el mundo y están ligadas a lo inferior material y corporal (ibid., p. 168).

En "Una mujer amaestrada" no se explicitan los insultos, sino solamente se sugieren a través de las palabras del narrador. La situación sólo se insinúa, el vocabulario degradante del saltimbanqui hacia la mujer incorpora al texto una sola vertiente del lenguaje popular de la plaza pública, la de las injurias. Sin embargo, su efecto se escinde ; en la mujer, los adjetivos sangrientos la obligan brutalmente a actuar, y en los espectadores provocan el ánimo y el estímulo: "El público empezó a contagiarse de su falso entusiasmo y quién más, quién menos, todos batían palmas y meneaban el cuerpo" (*id.*). El saltimbanqui, una vez que se aleja el guardia, asume la extraoficialidad del lenguaje de la plaza pública y, por medio de éste, fuerza el espectáculo y provoca la risa del público.

Los insultos derivan en golpes, "el hombre se puso a golpear a la mujer con su látigo de mentiras" (p. 104). El saltimbanqui demuestra, así, su poder y es él quien una vez más caracteriza con este hecho el espectáculo callejero²⁶. Si bien los golpes son con un "látigo de mentiras", el personaje prueba con ellos el dominio que tiene sobre el espectáculo y provoca de esta manera la festividad en el público.

Las actitudes del saltimbanqui son cambiantes y contradictorias: el orgullo no borra su culpa; defiende frente al guardia que el espectáculo pueda llevarse a cabo y, cuando lo consigue, se siente defraudado; su furia y su abatimiento dan origen a los

²⁶ Bajtín señala con amplitud que entre las formas de la fiesta popular se encuentran los insultos y los golpes ("Las formas e imágenes de la fiesta popular en la obra de Rabelais", *ibid.*, pp. 177-249).

primeros indicios del éxito del espectáculo; golpea a la mujer y él mismo sufre con este hecho, "las lágrimas surcaban su rostro enharinado" (id.). En el escenario su compromiso es mayor con el espectáculo (producto de su trabajo) que con los actores; cuando éste toma su propio ritmo, el saltimbanqui desaparece de los ojos del narrador que, al identificarse con la mujer, lo elimina en su relato antes de que el texto concluya.

El narrador tiene también actitudes contradictorias respecto al saltimbanqui: le abre un espacio en el primer plano del texto y al final lo desplaza; valora su trabajo y lo critica, "nadie podría negarle el mérito de haber amaestrado a la mujer; pero nadie tampoco podría atender la idea de su propia vileza" (p. 103); se solidariza con el saltimbanqui cuando observa el espectáculo y al final le quita la mirada de encima, "dejé de mirarlo a él, cualquiera que fuese su tragedia" (p. 104). De todos modos, reconociendo la propiedad que el saltimbanqui tiene del espectáculo, el narrador viola los límites que marcan el escenario, "buscando en vano la venia del saltimbanqui" (id.), y acompaña a la mujer en el baile. Éste acepta implícitamente la intromisión y, así, el elenco se enriquece.

Desde el título del texto, el pequeño grupo de actores gira alrededor de la figura femenina. El participio pasivo "amaestrada" remite a la idea de sumisión y entrega por parte de la mujer. Esta condición de pasividad y voluntaria sumisión se explicita por los tenues lazos que la unen al saltimbanqui, "la cadena que iba de su mano izquierda al cuello de la mujer, no pasaba de ser un símbolo, ya que el menor esfuerzo habría bastado para romper-

la" (p. 101). No sólo es débil la cadena, sino que además se le sostiene con la mano menos adiestrada. El "látigo de seda floja" (id.) fortalece aún más el simulacro de la atadura de la mujer.

El adiestramiento es llevado a un plano animal del que la mujer emerge para realizar actos que van más allá de esa animalidad, "se reducían a caminar en posición erecta, a salvar algunos obstáculos de papel y a resolver cuestiones de aritmética elemental" (id.). Puede verse este amaestramiento de dos maneras: la mujer tomada como animal a la que hay que domesticar; o invirtiendo el amaestramiento, esto es, la mujer que se deshumaniza y deja de saber lo que sabe y desciende hacia planos inferiores para someterse a un domesticamiento que la animaliza.

Uno de los canales de comunicación entre el saltimbanqui y la mujer es el lenguaje, "'¡Besos!'", ordenaba el saltimbanqui. 'No. A ése no. Al caballero que arrojó la moneda'" (id.). La mujer capta el mensaje, sin embargo, se equivoca al cumplir la orden. El equívoco da lugar a que el espectáculo se prolongue, se salga de los límites de la escena y, además, que la mujer relacione por medio del contacto corporal a los actores y a los espectadores.

La salida y entrada al escenario pone en práctica un juego de acciones entre el narrador y la mujer. Él abandona el lugar de los espectadores e invade el escenario. Sin embargo, para que se incorpore en la escena necesita convertirse en actor, esto es, respetar el papel que exige el escenario. Ella se sale del escenario (dominio de los actores) y se mete al espacio de los espec-

tadores, sin necesidad de asumir el papel de espectador. Son los dos únicos personajes que, borrando los límites puestos por el saltimbanqui, se mueven en los dos espacios. A ella su papel de actor le concede el privilegio de oscilar entre uno y otro; a él la capacidad de adoptar diferentes papeles le permite su movilidad.

Al referirse a este personaje femenino, el narrador lo nombra generalmente como mujer. Pero, al reflexionar acerca de la relación entre ella y el saltimbanqui, los denomina "domador y fiera". El texto plantea aquí una contradicción: una fiera es, precisamente, indómita, todavía no domada, o animal salvaje, rebelde. El narrador deja escapar así un elemento que contradice la condición de la mujer amaestrada. Nombrar "fiera" a la mujer pone al descubierto también el deseo de amaestrar a un ser al que se le teme y aborrece, "una media docena de individuos se dejaban besar con los pelos de punta" (*id.*). Por otra parte, si se denomina "fiera" a la mujer, emerge por detrás del término la frustración del domador que necesita insultar y pegar para someter.

El narrador alterna el primer plano de su relato con la presencia del saltimbanqui y de la mujer, y algunas veces los coloca simultáneamente en el mismo plano. Alterna también su punto de vista sobre el amaestramiento de la mujer y siente la necesidad de resolver la contradicción: aun situados en posturas extremas (mandato/obediencia), el saltimbanqui y la mujer son pares del mismo espectáculo; el saltimbanqui para poder dominar a la mujer necesita domarla, y la mujer se deja domar.

La actitud que adopta el narrador ante el espectáculo

deja ver su modo de pensar. No sólo asume en lo personal su meditación, sino que a veces la generaliza y la explicita en forma impersonal, "quien profundice en ella..." (p. 102), "nadie podría negarle el mérito de haber amaestrado a la mujer; pero nadie tampoco podría atender la idea de su propia vileza" (p. 103). El narrador se proclama portador de una actitud colectiva y titubea frente al hecho medular del espectáculo: el deseo y la satisfacción simultánea que este hecho origina. Las dos posturas, e imposturas también, finalmente conciben a la mujer como un ser que se deja hacer, que se deja cambiar.

A lo largo del texto se va esclareciendo en qué consiste el amaestramiento de la mujer; se presta al simulacro del espectáculo, actúa como animal, "la mujer daba vueltas de carnero" (id.), hecho que acentúa la circularidad del espectáculo --se hace siempre lo mismo, son limitados los recursos de los actores. La mujer obedece las órdenes del saltimbanqui, cobra una y otra vez su trabajo y paga con besos las monedas con que los espectadores pagan por ver. Finalmente va recuperando, por medio del baile, su naturaleza humana, y el propio narrador la menciona como "bailarina". El espectáculo cobra éxito cuando hace uso de la actuación de la mujer que ha dejado su papel domesticado. El personaje femenino demuestra su versatilidad así como su capacidad de poder descender de su propia naturaleza y asumir el papel de una mujer amaestrada, para erigirse posteriormente a un plano superior, al recobrar su naturaleza humana y, desde allí, lograr el éxito del espectáculo, "la mujer se superó a sí misma y obtuvo un éxito estruendoso" (p. 104). Superarse a sí misma es despojarse

del "domesticamiento" del que ha sido víctima,

La figura de la mujer seduce al narrador y ella misma marca el baile que entre los dos ejecutan: "Yo acompasé mi ritmo con el suyo y no perdí pie ni pisada de aquel improvisado movimiento perpetuo" (*id.*). El baile relaciona a estos dos personajes que frente a frente dan lugar a una situación especular: los pasos de la mujer se reflejan como un espejo en la imitación que el narrador hace de ellos.

Conservando su distancia frente al saltimbanqui, en quien ha puesto su mirada durante casi todo el texto, y respetando el espectáculo como propiedad de este personaje, el narrador entra a competir al final con él: el saltimbanqui exhibe al objeto de su amor, lo muestra, anuncia su producto, y lo desenmascara y desnuda con sus insultos y golpes. Llorar por la mujer es llorar por él mismo, sin desconocer los alcances de su situación como tampoco el significado del amaestramiento. El narrador coloca al final un punto reivindicativo, se apropia de una situación desde la que puede desagraviar a la mujer: cae de rodillas ante ella y, así, le rinde homenaje, "como actitud final, nada me pareció más adecuado que caer bruscamente de rodillas" (*id.*). Su solidaridad con los actores lo hace héroe, y su actitud final consagra el espectáculo. El narrador se convierte momentáneamente en saltimbanqui y, como espectador, paga con su propio cuerpo el espectáculo del que ya forma parte. La espontaneidad de su último movimiento le otorga el papel de caballero que se pone a los pies de la dama en un intento de ennoblecimiento: consolida el elenco y salva el espectáculo.

Colateralmente hay dos presencias que, de principio a fin, representan las dos caras del suceso: el enano, como parte de la actuación, y el público, como parte de los espectadores. Frente al primero, el narrador adopta una actitud que poco a poco se humaniza. Primero lo nombra "pequeño monstruo de edad indefinida" (p. 101), después, dos veces se refiere a él como "enano del tamboril" (p. 103) y, por último, "el niño dejó de tocar" (p. 104). Esta última alusión se desprende de líneas anteriores en donde el narrador afirma sin ambages "azuzado por su padre" (*id.*), referencia que pone al desnudo la relación entre el saltimbanqui y el niño. De nuevo, se entremezclan los elementos del espectáculo y los de la historia de los personajes.

El enano que ameniza con el tamboril el suceso es parte medular, razón y fe de la relación entre los otros personajes, es nada menos que su propio hijo. Su deformidad es exhibida como espectáculo y como fruto de la relación entre los otros actores. La figura del enano refuerza lo ^{grotesco} de la pareja saltimbanqui-mujer amaestrada y acentúa el carácter circense del espectáculo²⁷. La referencia que el narrador hace a los "detalles monstruosos" que pueden existir en el trasfondo de un espectáculo se afirma claramente con la presencia deformada del enano.

²⁷ Según Bajtín, las "formas de lo cómico popular de la plaza pública constituían así una de las fuentes importantes de la imagen grotesca del cuerpo [...]/ Todos los payasos, monstruos, saltimbanquis, etc. eran atletas, prestidigitadores, bufones, imitadores (réplicas grotescas del hombre), vendedores de panaceas universales. El universo de formas cómicas que ellos cultivaban era el universo del cuerpo grotesco claramente afirmado. Hoy todavía, en los espectáculos feriales y en menos escala en el circo, es donde el cuerpo grotesco se ha conservado mejor" (*ibid.*, p. 317).

Cuando al final del texto el narrador pasa a ser parte del espectáculo, el "pequeño monstruo" es humanizado y se le denomina "niño". Se muestra de esta manera cómo el narrador humaniza a los personajes cuando se aproxima a ellos, los toca de cerca y participa en el espectáculo, rompiendo así el triángulo del elenco de actores.

Si bien la mujer, el saltimbanqui y el enano conforman un pequeño núcleo de donde emerge el espectáculo y el relato mismo, por otra parte, el público está constituido por un cuerpo colectivo que se divierte y festeja en forma compacta el suceso callejero. El narrador alude a un público masculino "media docena de individuos se dejaban besar" (p. 101), y sugiere también un público numeroso. Su referencia excluye personajes femeninos y, así, coloca a la mujer del espectáculo como una presencia exclusiva.

Desde un principio, el público asistente adopta un papel activo: se mueve y participa en el suceso, "hizo retroceder /el saltimbanqui/ a los espectadores que rebasaban los límites de esa pista improvisada", "había un paréntesis teatral a cargo del público" (*id.*). El público se asume como tal y paga por ver el espectáculo, retribuyendo con monedas el trabajo de los actores. Como una masa homogénea, acompaña la actuación, "y quién más, quién menos, todos batían palmas y meneaban el cuerpo" (p. 103).

La actitud del público surge al narrador de elementos que le permiten reflexionar sobre el papel que cumplen los espectadores frente a un espectáculo, "el público sabe agradecer siem-

pre tales esfuerzos", "inocente por naturaleza, no se da cuenta de nada [...] Se atiene simplemente a los resultados, y cuando se le da gusto, no escatima su esfuerzo" (p. 102). El narrador se atribuye, una vez más, el papel de censor y, marcando la distancia entre su mirada circunspecta y la del público en general, le otorga a éste el carácter de espectador que ve y disfruta del espectáculo que se le vende.

Los papeles de los personajes de "Una mujer amaestrada" se derivan de dos esferas de acciones; la de los actores y la de los espectadores. El personaje que no pertenece a ninguna de estas esferas, el guardia, intenta acabar con el espectáculo pero, finalmente, éste se impone. Todos los personajes participan en un juego de seducciones que da lugar a un texto doblemente creativo: la creatividad del espectáculo y la creatividad del propio texto.

LA SUSPENSIÓN DE LO COTIDIANO

Una marca temporal da entrada a todo el texto: "Hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo" (p. 103), y señala desde un primer momento el tiempo de la narración. El presente temporal se hace explícito desde la primera palabra del texto y se conecta justamente en el sexto párrafo con otro presente temporal, "lo único que yo puedo decir con certeza" (p. 102). Ambas alusiones, "hoy" y "puedo" marcan la temporalidad desde la que se origina el texto; no aparece ninguna otra alusión al presente desde el que se narra, pero estas dos únicas referencias

establecen un estrecho puente entre el tiempo de la escritura o de la narración y el tiempo de la historia o de lo narrado, el puente necesario que le permite al narrador tomar distancia del material que reseña y textualiza en "Una mujer amaestrada".

Además del "hoy" y "puedo" que unen las dos temporalidades (de la narración y de lo narrado), existe un buen número de alusiones temporales que organizan las acciones de todo el texto; por una parte, existen verbos en copretérito que se refieren a los hechos que instalan las escenas en sus vertientes espaciales y temporales: el escenario que se fija y las acciones que suceden una y otra vez a lo largo del espectáculo; por otra parte, se utilizan verbos en tiempo pretérito que indican acciones que suceden una sola vez. Aunque con una recurrencia menos frecuente que los pretéritos y copretéritos, existen verbos en presente habitual de los que echa mano el narrador para hacer conexiones entre el espectáculo que hic et nunc se le presenta, y otros sucesos de naturaleza similar que salen de esta historia, pero que le sirven al narrador como marco de referencia en su interpretación del espectáculo al que ahora asiste. La historia que se narra se inscribe, pues, en un contexto más amplio.

Hay también otros verbos que no tienen referente en el espacio y tiempo visual del texto, pero que conjugados en pospretérito aluden a algún hecho potencial ya sea para alertar sobre alguna posibilidad, "el menor esfuerzo habría bastado para romperla" (p. 101), que sugiere una presencia voluntaria de la mujer como parte del espectáculo, ^{para hacer} o una referencia que sólo insinúa un probable amaestramiento de la mujer, "nadie podría negarle

/al saltimbanqui/ el mérito de haber amaestrado a la mujer; pero nadie tampoco podría atender la idea de su propia vileza" (p. 103). La potencialidad de estos verbos apoya la idea de un falso amaestramiento.

Si bien las acciones iterativas, que se conjugan en tiempo copretérito, impregnan gran parte del texto y producen el efecto del espectáculo que transcurre, las acciones conclusas expresadas en tiempo pretérito, que incluso inauguran el relato, "me detuve", se presentan como una avalancha verbal que crea un ritmo rápido en las acciones hasta clausurar el texto. La primera parte de éste hace uso, generalmente, del copretérito y deja transcurrir un tiempo más lento, en el que se reconoce el espectáculo por las escenas que se suceden una y otra vez. En cambio, la segunda parte del texto subordina las acciones copretéritas a las pretéritas hasta que éstas empiezan a predominar. El relato desata las acciones que se desbordan una tras otra provocando el desenlace final, que se logra por las acciones más relevantes y decisivas de todo el texto.

El tiempo de la escritura va registrando las acciones del mismo modo como ocurrieron en el tiempo de la historia. De esta manera, se instaura un relato que en su juego de sucesiones y simultaneidades cobra diferentes velocidades. La simultaneidad hace uso fundamentalmente de los verbos en copretérito; la sucesión, de verbos en pretérito que son los que desenlazan la cadena de acciones.

En algunas ocasiones, al realizarse acciones únicas y sucesivas, se llevan a cabo al mismo tiempo acciones iterativas. Las

primeras muestran lo aleatorio del espectáculo, las acciones no previstas que le dan un carácter único. Las segundas muestran la cara permanente del espectáculo que se presenta una y otra vez de la misma manera. En este sentido, existe una analogía entre el espectáculo y la vida cotidiana²⁸: una parte que es siempre la misma, lo previsto, lo que se hace una y otra vez, y que instala un presente habitual rutinario; otra parte que se configura con lo imprevisto, lo espontáneo que desfigura el fin preciso y esperado, y renueva, una y otra vez, algún elemento de la cotidianidad.

El espectáculo de "Una mujer amaestrada" fragmenta la realidad, el tiempo cíclico de la vida cotidiana, "el ritmo casi, de la vida normal" (*id.*); el narrador fragmenta el espectáculo, cambia la escena prevista en los ensayos, rompe su circularidad temporal y crea su texto con la recreación que hace del suceso. La historia de un día de este espectáculo engloba la historia de los actores. "Una mujer amaestrada" marca, desde el segundo reglón de su espacio textual, el lugar físico donde se desarrollan las acciones del suceso que se narra. La primera referencia espacial, "plaza de las afueras" (p. 101), connota la marginalidad del espectáculo, señala de una vez por todas

²⁸ Acerca de lo cotidiano, Blanchot habla de una coincidencia entre "lo cotidiano con su lado fastidioso, penoso y sórdido (lo amorfo, lo estancado), y lo cotidiano inagotable, irrecusable y siempre incumplido y que siempre escapa a las formas o a las estructuras [...], puede haber entre esos dos opuestos cierta relación de identidad, tal como lo demuestra el leve desplazamiento de acento que permite pasar de uno a otro, cuando lo espontáneo es decir lo que se sustrae a las formas, lo informal, se convierte en lo amorfo y cuando (tal vez) lo estancado se confunde con la corriente de la vida, que también es el movimiento mismo de la sociedad" (Maurice Blanchot, El diálogo inconcluso, ed. cit., p. 387).

su ámbito general y sirve de referencia a los espacios más estrechos del escenario de las acciones.

Todo el primer párrafo concentra el lugar físico de las escenas: "plaza de las afueras", "la función se daba a ras del suelo y en plena calle", "círculo de tiza previamente trazado", "los límites de esa pista improvisada" (id.). Estas referencias acentúan el espacio inferior, el suelo, lo bajo, donde ocurren las acciones. Son los únicos espacios a los que se alude directa o indirectamente, "cada vez que una moneda rodaba por el suelo" (id.), "salté por encima de la línea de tiza al círculo de contorsiones y cabriolas" (p. 104). El círculo de tiza marca simbólicamente los límites entre los actores y espectadores, y matiza las características de los personajes que quedan dentro del escenario. El saltimbanqui marca, respeta y hace respetar el espacio que elige para su representación.

Lo bajo y material del suelo se relaciona con el aspecto corporal de los actores, "saltimbanqui polvoriento", "enano del tamboril", así como ^{con} gran parte de las suertes de la mujer, "se reducían a caminar en posición erecta, a salvar obstáculos de papel" (id.), "daba vueltas de carnero en una angosta alfombra de terciopelo desvaído" (p. 103). Al final, el propio narrador ocupa el mismo espacio nombrado una y otra vez, "caer bruscamente de rodillas" (p. 104). Este espacio que sostiene la miseria del espectáculo funciona también como el lugar elegido para rendir tributo y reconocimiento al personaje femenino, esto es, al propio espectáculo.

La escena popular se lleva a cabo en las "afueras",

tanto en forma legítima como clandestina; sólo necesita del suelo para realizarse y se ofrece sin pago obligatorio por parte del público. No hay entrada ni salida para verla; su espacio es la calle²⁹, lugar que registra lo cotidiano desde un doble plano: lo que ocurre a diario y lo que se presenta sorpresivamente. Además, la calle es la total apertura de los sucesos que allí acontecen y que, por lo mismo, corren y buscan el riesgo de la contingencia.

En el espacio abierto de "Una mujer amaestrada", primero se marcan los límites entre actores y espectadores, que se van borrando poco a poco; finalmente, se desvanecen cuando el narrador deja de mirar a unos y a otros desde "afuera" y se mete al centro de todas las miradas, al espectáculo que se lleva a cabo.

Puede hablarse, sin embargo, de un "afuera" y un "adentro"; ambos emergen automáticamente cuando el saltimbanqui traza un tenue círculo de tiza, y corresponden al espacio físico de la historia que se narra. Otro "adentro" y "afuera" son trazados por el narrador desde el espacio de su narración. Desde "adentro" participa como personaje-espectador y como personaje-actor; desde "afuera", como narrador que traza el espacio textual de "Una mujer amaestrada". Dentro y fuera entran en un juego de deslizamientos que hace que el dentro sea fuera y viceversa. Finalmente, incluyendo al lector del texto, todos se involucran en el espectáculo

²⁹ En sus reflexiones sobre lo cotidiano, Blanchot acude a Henri Lefebvre y lo explica: "La calle, observa, tiene ese carácter paradójico de tener más importancia que los lugares que conecta, más realidad viva que las cosas que refleja. La calle hace público. 'Lo que se oculta, lo saca de la oscuridad. Publica lo que sucede en otra parte, en el secreto; lo deforma, pero lo inserta en el texto social'" (ibid., p. 391).

y en el texto mismo.

Los objetos físicos que se nombran en "Una mujer amaestrada" cumplen, al igual que los personajes, un papel activo. No existen rellenos en el texto, sino que cada objeto cumple una función específica y necesaria. Plantean remisiones y relaciones entre los personajes y el espectáculo: la cadena y el látigo de seda floja, o látigo de mentiras, relacionan bicondicionalmente a la mujer y al saltimbanqui, y muestran a los demás el simulacro amo/esclavo; el papel sucio o papel mugriento con sellos oficiales es el permiso que legitima el suceso ; los obstáculos de papel desnudan la "ficción" de los personajes "de papel" y, literalmente, son las primeras suertes que la mujer necesita realizar y vencer; las monedas relacionan a actores y espectadores, aquéllos actúan, éstos pagan la actuación, la fuerza del trabajo que se mercantiliza; la angosta alfombra de terciopelo desvaído descubre la pobreza del espectáculo y es uno de sus recursos, al igual que la gorra de lentejuela y el ábaco de colores. Estos objetos remiten a los espectáculos de circo y de carpa. Finalmente, aparece el instrumento que toca el tercer actor del espectáculo a quien se le denomina "enano del tamboril"³⁰.

La presencia de este personaje remite a un código erótico y sexual. Es el tercer personaje, el alter ego de los otros dos, del saltimbanqui y de la mujer. Al tocar el tamboril, "dio rienda

³⁰ Para Bajtín, es de gran importancia el tamboril que se toca en las fiestas populares: "La figura del tamboril roto es significativa. Para comprender mejor todo el episodio y el carácter particular de los golpes, es indispensable recordar que el tambor de las bodas tiene un valor erótico. Tomar el tamborín nupcial, o el tambor en general, significa realizar el acto sexual; el tamborilero es el amante". Cf. Mijaíl Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, ed. cit., p. 184.

suelta a su instrumento" (id.), el texto alcanza su clímax, configura una escena orgásmica estimulada por los golpes del tambor. El baile de la mujer y del personaje-narrador, "improvisado movimiento perpetuo" (id.), es la erotización plena que la lectura intuye en varias partes del texto y que hace su estallido en el "crescendo de percusiones increíbles" (id.), provocado por el personaje que sirve de fondo visual y musical del espectáculo. El enano del tamboril estimula también la espontaneidad que sorpresivamente invade la escena y se convierte de nuevo en un tercer personaje, esta vez entre la mujer y el personaje-narrador, que pone el principio y el fin de la improvisación. El tambor da lugar al acto que conjuga exitosamente el esfuerzo de los actores y los espectadores; entre todos clausuran el espectáculo.

ET NUNC MANET IN TE

En su origen, "Una mujer amaestrada" se conforma con rasgos de la realidad. El escritor elige el material de su trabajo de la vida misma que, en este caso, proviene de una cultura callejera. Por medio de las palabras de Arreola, nos enteramos del punto de partida del texto:

--Caminaba con mi hermano por el Paseo de la Reforma cuando vimos a un tipo que trataba de educar a un perro. Le dije a Antonio: "Este desdichado debería amaestrar a una mujer y no a un perro". El estímulo /.../ me llevó a resultados que entonces no podía prever³¹.

³¹Emmanuel Carballo, op. cit., p. 382. En esta entrevista, Arreola interpreta su propio texto y se confiesa como un lector que, ajeno al acto de la creación, descubre su sentido, "en este momento estoy llegando a la interpretación correcta del texto" (id.).

La realidad sugiere una temática y el escritor, de acuerdo con su visión del mundo, elige un aspecto de la insinuación y lo textualiza. "Una mujer amaestrada", como todo texto, es resultado de una mirada que recorta algunos aspectos de la realidad y los recrea y transforma mediante un proceso de trabajo con el lenguaje.

Una vez que el escritor ha hecho su elección empieza a estructurar su texto, y a partir de ese momento ingresan en él elementos de diversa índole. Como se ha visto a lo largo del análisis de "Una mujer amaestrada", la narración es asumida por una sola voz que conjuga la presencia de todos los personajes. Sin embargo, la apertura momentánea concedida a las palabras del saltimbanqui y del guardián público permite que entren otros discursos.

Las palabras del saltimbanqui, "¡Besos!", /.../ 'No. A ése no. Al caballero que arrojó la moneda'" (p. 101), representan el discurso de los actores de un espectáculo callejero. El enunciado expresa una orden dentro de un contexto específico, y su intención es mover a actuar a un personaje. El emisor del enunciado discrimina entre los espectadores que pagan por ver el espectáculo y los que lo ven sin pago alguno y, al mismo tiempo, indirectamente obliga a pagar a estos últimos.

La mujer, que asume el papel de receptor directo del enunciado³², cumple la primera orden, "¡Besos!". La segunda parte de la intervención del saltimbanqui, "'No. A ése no. Al caballero que arrojó la moneda'", pone, sin embargo, las cosas en su lugar. La orden tiene que cumplirse, sí, pero de otra manera.

³² Dos órdenes contienen las palabras del saltimbanqui: una es inmediata, "¡Besos!", y la otra se deriva de los actos de la mujer, no explícitos en el texto, "'No. A ése no. Al caballero que arrojó la moneda'" (id.).

La respuesta del personaje femenino, que no diferencia a unos espectadores de otros, da entrada a dos interpretaciones: una de ellas se refiere a una obediencia directa; la otra, a una complicidad entre los actores, que marca las reglas para participar en el espectáculo.

Por otra parte, las palabras del guardia público, "'¿Una mujer amaestrada? Váyanse todos al circo'" (p. 103), representan la voz de la ley. De un lado, el extrañamiento y reconocimiento, a la vez, del espectáculo, explicitados por medio de un enunciado interrogativo que se formula frente al espectáculo mismo. Del otro, un enunciado imperativo que intenta colocar el suceso en otro sitio. Las palabras de este personaje representan la presencia oficial que intenta hacer cumplir lo permisible de la ley, y no así el suceso que irrumpe y agrede las costumbres, aun cuando éste haya sido autorizado desde más arriba. Visto así, la ley misma se contradice: lo que autoriza es desautorizado por su representante. Tanto el discurso del narrador, como las intervenciones del saltimbanqui y del guardia, conforman un texto que se deriva únicamente de una visión, la que el narrador tiene frente a este suceso particular.

El texto es resultado de una reflexión, de inquietudes que persisten en Arreola a lo largo de toda su creación, en este caso, de actitudes y puntos de vista respecto al hombre y a la mujer que, en gran parte de su obra, están imposibilitados de establecer una relación de pareja³³.

³³ Esta imposibilidad de relación se advierte en muchos textos, ya sea por la soledad en la que se autoconfinan (véase por ejemplo el análisis de "La migala", pp. 185 ss.) o por el triángulo amoroso, que es otra forma de imposibilidad de la pareja (véase el análisis de "Pueblerina", pp. 240 ss.).

A partir de esa imposibilidad, se sitúa una escena que, además, transparenta relaciones familiares. Esta inserción de la familia en el espectáculo se remonta al planteamiento aristotélico que consiste en que para que la fábula logre efectos de temor o de piedad es necesario que muestre relaciones de parentesco. André Green, en sus reflexiones sobre el teatro, deduce de este planteamiento que "la familia es, pues, el espacio trágico por excelencia"³⁴.

Si por otra parte consideramos "Una mujer amaestrada" como un texto que selecciona un suceso para ser representado en forma de espectáculo, puede adoptar características del teatro actual que, según Green, es un "teatro del deseo, del proceso primario que tiende a la descarga (ver el papel de la espontaneidad, del grito, de la crisis que ignora el tiempo y el espacio, teatro de la ubicuidad y de la intemporalidad) que se abstrae de las exigencias de la lógica (teatro de la contradicción) y en fin, teatro de la condensación y del desplazamiento (teatro de la simbolización)"³⁵. De acuerdo con esta definición, "Una mujer amaestrada" representa el deseo (el amaestramiento de la mujer) y la espontaneidad (el ingreso abrupto del narrador a la escena). El espectáculo fija su propio tiempo y espacio, ajeno al tiempo y al espacio exterior; las escenas no siguen una lógica precisa en el texto³⁶; y las acciones simbolizan las relaciones familiares sobre

³⁴ André Green, Un oeil en trop, Paris, Minuit, 1969, apud, Anne Clancier, Psiconanálisis, literatura, crítica, Cátedra, Madrid, 1976, p. 126.

³⁵ Ibid., p. 127.

³⁶ Coincido con Antonio Alatorre cuando opina que es "muy difícil de interpretar. La historia, el 'cuento' mismo, grotesco y absurdo, satisface de la misma manera que pueden satisfacer y 'convencer' --con un convencimiento irracional-- las escenas inmotivadas, los actos gratuitos de un sueño. El ambiente grotesco del cuento es un ambiente onírico" (op. cit., pp. 2-3).

todo en la relación entre el hombre y la mujer.

Si la figura de este último personaje se advierte en el título, en el epígrafe y en todo el texto³⁷, por otra parte, el suceso que se narra se inserta en una tradición relativa al espectáculo popular: "Una mujer amaestrada" forma parte del grupo de textos que recoge esta tradición³⁸.

En 1971, al publicarse las Obras completas de J. J. Arreola, el escritor añade a su texto un rasgo más, extraído de sus lecturas literarias y, de esta manera, reúne la cultura callejera que sustrae de la realidad y la cultura libresca a la que pertenece el nuevo dato elegido³⁹.

El epígrafe que aparece en el texto, a partir de este momento, alude al conflicto de un escritor y a una imposibilidad de relación con la pareja. El "...et nunc manet in te..." procede del título de un opúsculo póstumo de André Gide, publicado el mismo año de su muerte⁴⁰.

³⁷ La frecuente presencia de la mujer en la obra de Arreola recibe un tratamiento diverso y contradictorio (cf. el artículo de Helena Araujo, "Arreola, machista y feminista", Ideología y Sociedad, Bogotá, 1977, núm. 21, 41-46). Las opiniones del autor sobre la mujer están concentradas básicamente en Y ahora, la mujer..., Jorge Arturo Ojeda, ed., Utopía, México, 1975 y en "La implantación del espíritu", en Imagen y realidad de la mujer, Elena Urrutia, comp., S.E.P., México, 1975 (Sepsetentas, 172), pp. 44-61.

³⁸ Cf. el capítulo 2 de este trabajo, pp. 68-76.

³⁹ El "círculo de tiza" es un ejemplo más de esta mezcla de realidad y cultura libresca. Por una parte, el círculo de tiza en el suelo era marcado en México por los saltimbanquis para señalar el límite que no podían rebasar los espectadores. Por otra parte, esta expresión recuerda El círculo de tiza caucasiáno de Bertolt Brecht escrito en 1944.

⁴⁰ Et nunc manet in te, seguido de Journal intime, 1916-1939, Ides et Calendes, Paris, 1951.

Et nunc... refleja el conflicto religioso gideano que da como resultado, en algunas etapas de su vida, una preocupación por la vida eterna. Algunos pasajes bíblicos sirven de fondo a esta preocupación, en especial el Evangelio según San Juan y la primera epístola de este evangelista. En 1916, Gide anota en uno de sus diarios:

Et nunc...

C'est dans l'éternité que dès à présent il faut vivre.
Et c'est dès à présent qu'il faut vivre dans l'éternité.

Que m'importe la vie éternelle, sans la conscience a chaque instant de cette durée?

De même que Jésus disait: JE SUIS le chemin, JE suis la vérité, Il dit: JE suis la resurrection et la vie.

La vie éternelle n'est pas seulement à venir. Elle est dès à présent toute présente en nous; nous la vivons dès l'instant que nous consentons à mourir a nous-mêmes, à obtenir de nous ce renoncement qui permette la résurrection dans l'éternité. Celui qui hait sa vie dans ce monde la conservera pour la vie éternelle. (Jean, XII; 25)⁴¹.

Treinta y tres años más tarde, en 1949, Gide describe en uno de sus diarios los momentos que pasa cuando muere su esposa Madeleine. Esto sucede después de un "matrimonio blanco" que duró 43 años: "Dejé allí aquel despojo inanimado. Et nunc manet in te me repetía yo; o al menos... sentí imperiosamente que, en adelante, ella ya no viviría más que en mi recuerdo...⁴²

⁴¹ André Gide, Numquid et tu...?, en Journal (1913-1922), Americ= Edit., Rio de Janeiro, s.f., pp. 256-257.

⁴² Journal III (1942-1949), p. 312, apud, Charles Moeller, "André Gide y el silencio de Dios", en Literatura del siglo xx y el cristianismo (1953), trad. V. García Yebra, 4ª ed., t. 1, Gre-dos, Madrid, 1961, p. 155. En la primera epístola de San Juan (4:16) se lee "Deus caritas est, et qui manet in caritate in Deo manet..." (La mujer de Gide 'permanece ahora en Dios'.)

El epígrafe arreolesco está tomado directamente de este escrito. El "...et nunc manet in te..." resguarda a la mujer en la eternidad, en la permanencia divina. Cuando está presente, no es posible establecer contacto con ella; cuando no, su imagen permanece idealizada y desposeída de humanidad. En el texto de Arreola, es el hombre también el que reflexiona acerca de la mujer, es el sujeto activo que da a conocer su punto de vista sobre ella que, convertida en sujeto pasivo, entra como objeto de la mirada del narrador⁴³.

Una vez más, Arreola hace un despliegue de su conocimiento literario y patentiza textualmente su elección. Retoma la frase, capta el sentimiento gideano, su conflicto religioso, la relación entre la pareja, y elige intencionalmente la frase para insertarla en su propio texto. El epígrafe marca desde el principio a "Una mujer amaestrada" y coloca en primer lugar una visión particular de la realidad, en este caso, de la relación hombre-mujer: una relación sin posibilidad de convivencia.

43

En algunos textos, la voz narrativa corresponde a un personaje femenino, por ejemplo, "El rinoceronte" (1950) y "Epitalamio" (1951).

"PUEBLERINA", LAS LUCES Y DON FULGENCIO

Yo no podía quitarme semejantes ideas de la cabeza. Pero un día mi amigo el arcángel, al doblar una esquina y sin darme tiempo siquiera de saludarlo, me cogió por los cuernos y levantándose del suelo con sinceridad de atleta, me hizo dar en el aire una vuelta de carnero.

"Caballero desarmado"

FAENA CERTERA

La gracia y maestría arreolescas se hacen presentes una vez más en "Pueblerina"⁴⁴, texto humorístico que desarrolla el tema del cornudo. Escrito en tercera persona, "Pueblerina" se va armando por medio de frases breves; a base de narración y descripción se distienden sus trece párrafos, que dan como resultado un texto compacto ausente de diálogo.

"Pueblerina" se organiza en tres partes, sin ninguna marca textual específica que las separe. La primera cubre los seis primeros párrafos de todo el texto y concentra acciones únicas que dan fe del cambio que sufre el personaje. La segunda parte se inicia en el séptimo párrafo y atraviesa el texto hasta concluir

44

Es uno de los textos que desde su origen ha permanecido en Confabulario. En las Obras de J. J. Arreola, se encuentra en las pp. 45-48. Anoto entre paréntesis el número de página citada.

en las primeras líneas del párrafo once; en ella predominan sucesos iterativos y cotidianos. La tercera y última parte se inicia en el segundo enunciado de este párrafo y avanza hasta concluir el texto; al igual que la primera, se refiere a acciones que ocurren una sola vez. De esta manera, el principio y el final del texto enmarcan una cotidianidad que ellos mismos instauran y clausuran por medio de jugadas únicas y atinadas.

Puesta a la luz la disposición de "Pueblerina", la lectura va descubriendo otros elementos que marcan el texto con un ritmo de tres tiempos. En la primera parte se encuentran tres descripciones pautadas en términos de tres: al inicio del primer párrafo se lee "el último, breve y delgado sueño de la mañana" (p. 45), que se conecta de cerca con la última parte del segundo párrafo, "blanquecinos en su base [los cuernos], jaspeados a la mitad y de un negro azulado en los extremos" (*id.*). Después de tres párrafos más, en el sexto, nos encontramos de nuevo con una descripción marcada en tres instancias: "le echó una de esas miradas estupendas, insidiosa y desplegada" (p. 46).

En la segunda parte, párrafo nueve, surgen una vez más dos descripciones marcadas por el tres: "mareado de verónicas", faroles y revoleras" (p. 47), y de inmediato, "abrumado con desplantes, muletazos y pases de castigo" (*id.*). Estas dos descripciones se alían a una tercera que inaugura el décimo párrafo: "a fuerza de pinchazos, varas y garapullos" (*id.*). Las tres alusiones, dadas en la segunda parte que organiza el texto, van acentuando plenamente el carácter taurino de "Pueblerina".

En la tercera y última parte del texto, en el párrafo doce, surge de nuevo otra gradación en tres instancias, "ya fuera a se-

rrucho, ya a pincel y martillo" (p. 48), para despedirse en el último párrafo, "y a pesar de las ofrendas, las exequias y las tocas de la viuda" (id.). El recurso de presentar una situación en tres instancias sugiere una intencionada gradación de los sucesos que para avanzar elige tres pautas.

Las tres partes del texto dejan a un lado y semioculto el tratamiento de los cuernos desde una perspectiva triangular amorosa: ponen a su personaje solo en el ruedo. El texto se centra fundamentalmente en ese personaje, don Fulgencio. Narra y describe sus acciones, sin proponerse descubrir algún secreto o interpretar cómo o por qué es objeto y víctima de una metamorfosis. Es un texto que expone y muestra, sin más ni más, la vida de un personaje-hombre que asimila la vida de un personaje-toro. No existe el cuestionamiento ni el análisis de la situación. El texto incorpora en sus primeras líneas el cambio de un personaje y lo lleva a la última consecuencia.

"Pueblerina" se inicia a partir de la metáfora, evocadora del tema mencionado: se alude a él de una manera simbólica y se elige en cuanto a los cuernos el desarrollo explícito de la fiesta brava. Se pretende así que la representación se convierta en presentación literal del suceso, que la metáfora ocupe el lugar del hecho al que quiere aludir, por medio de juegos y ejercicios del lenguaje tan característicos en la obra de Juan José Arreola.

UNA COMPLICIDAD POR DEBAJO DEL TEXTO

El narrador de "Pueblerina", que como hemos mencionado está en tercera persona, asume una visión omnisciente a lo largo de todo el texto, pero al fijar su mirada en un solo personaje, y seguirlo muy de cerca, restringe y limita esta omnisciencia. Penetra tan sólo en los interiores de don Fulgencio con quien descubre simultáneamente la metamorfosis que éste ha sufrido.

Su estrecha cercanía con este personaje permite al narrador realizar a costa de él juegos y suertes; no juega al tú por tú con don Fulgencio, sino que lo hace sujeto y objeto de sus jugadas: una vez dado el cambio en el personaje, prepara el terreno para mostrarlo humorísticamente, "contrariado, tuvo que echarlo hacia atrás [el sombrero]: eso le daba un aire de cierta fantarronería" (id.). Presenta de una manera "natural" y resignada el cambio físico de don Fulgencio y él también lo ve y lo narra con naturalidad: "Después de lustrarse los zapatos, don Fulgencio cepilló ligeramente sus cuernos, ya de por sí resplandecientes" (id.); reflexiona a espaldas del personaje, dejando ver un tono irónico en sus comentarios: "Como tener cuernos no es una razón suficiente para que un hombre metódico interrumpa el curso de sus acciones" (id.); fotografía el cambio, las acciones y el nuevo movimiento del personaje, "don Fulgencio salió respingando" (id.).

El narrador registra las actitudes de este personaje y, con un manejo fluido de suertes y términos taurinos, se sitúa frente a cada situación a manera de un reseñador o cronista del espectáculo de luces. Y no sólo eso, sino que, al igual que los otros personajes, torea a don Fulgencio, y lo trae y lo lleva en el texto como si estuviera dentro de la plaza de toros. Abandonándolo a su propia suerte, le pone fin, el fin de un toro en el ruedo: "Y don Fulgencio rodó patas arriba" (p. 48). Y tampoco queda ahí, retoma a su personaje, ya muerto éste, mostrando una jugada ruda e irónica del destino: don Fulgencio es enterrado con todo y cuernos.

En la última parte del texto se realiza una última estocada por parte del narrador, "el entierro tuvo un no sé qué de jocunda y risueña mascarada" (id., yo subrayo). Por su parte, convierte

en una comparsa de máscaras el entierro de don Fulgencio y entra en complicidad con los demás personajes: todos ríen o sonríen, menos don Fulgencio, víctima de una transformación y del cambio social que ésta origina. Por otra parte, sin embargo, el narrador denuncia con la "mascarada" la falsedad y el fingimiento de todo el suceso y del entierro "en serio" del personaje.

Si bien "Pueblerina" entra en el catálogo del tema del cornudo, lo hace muy a su manera. Las reflexiones del narrador acentúan el carácter propio del texto: los cuernos, que la tradición considera como metáfora del marido engañado, son tomados literalmente y remiten a un personaje convertido en toro (se toma al toro por los cuernos), pero es claro también que los cuernos, puestos "realmente" en la cabeza de don Fulgencio, pasan desapercibidos por los demás personajes: "A decir verdad, nadie le echaba sus cuernos en cara, nadie se los veía siquiera" (p. 47)⁴⁵.

El narrador, frente al tema del cornudo, se queda con la metáfora, con la representación, y la pone tangible y literalmente frente a los demás que, una vez instalado el hecho en la cotidianidad, ya no lo ven, aunque actúan sabiendo que existe. Esta única reflexión del narrador da cabida a un juego: los cuernos están y no están, se ven y no se ven, lo que importa es la sospecha de todos y es esto lo que los mueve a actuar. Sin embargo, a lo largo de todo el texto el narrador se sigue refiriendo a la existencia concreta de los cuernos. De esta manera, logra su intención: alude

⁴⁵ Nótese cómo esta reflexión aparece entre las líneas del párrafo ocho, cuando el texto ha dejado bien sentado la aparición de los cuernos del personaje. Después de esta advertencia, siguen haciendo acto de presencia las referencias explícitas a los cuernos.

al tema del cornudo, sí, pero al quedarse sólo con su representación (los cuernos) elude su propia elección, y oculta los engranajes y los resortes que disparan esta temática.

No hay en el texto referencias concretas al marido engañado y traicionado; el narrador se afianza literalmente en los cuernos, metáfora y representación que gira sobre sí misma, no para volver al referente original que la suscita, sino como objeto real que da lugar a una nueva representación; toma los cuernos como resultado de un suceso o una sospecha, y da un paso hacia adelante; a partir de los cuernos, decide tratar al personaje como toro --elige a éste y no a otro animal-- lo que le sirve para desplegar en su texto una fiesta taurina. El narrador tampoco olvida al personaje como ser humano, y tratándolo ora como personaje hombre, ora como personaje animal, estructura un texto con un filo finamente irónico y humorístico.

La causa y víctima es don Fulgencio que con su cambio cambia la vida del pueblo: "Pero la vida tranquila del pueblo tomó a su alrededor un ritmo agobiante de fiesta brava, llena de broncas y herraderos" (p. 46). Como su nombre lo sugiere, don Fulgencio tiene fulgor y brillantez de los pies a la cabeza, "después de lustrarse los zapatos don Fulgencio cepilló ligeramente sus cuernos, ya de por sí resplandecientes" (p. 45), brillo y fulgor relacionados con el traje de luces del ruedo taurino.

Este personaje es una representación del cornudo, que la sociedad señala, margina y agrede. En "Pueblerina" literalmente se le ponen los cuernos y a partir de ese momento su vida cambia. Acepta el suceso y actúa en consecuencia con el cambio que sufre.

Sin embargo, su cotidianidad no se interrumpe de inmediato. Un pasaje rápido, "no pudo ocultarse su admiración" (id.), incorpora tajantemente en la narración y en su persona el cambio brusco que se anuncia en las primeras líneas del texto. No obstante, ese primer cambio se asume con poca sorpresa por el personaje, y como resultado de una sospecha. El lector, por su parte, lo reconocerá como un personaje paradigmático, en línea directa con el tema del cornudo, "convertido en un soberbio ejemplar de rizado testuz, y espléndidas agujas" (id.).

Después de la aparición de los cuernos, el personaje irá poco a poco transformando sus actitudes; cuando al salir a la calle se convierte en espectáculo pueblerino, de ser "noble y pastueño" se transforma en una agresiva "bestia feroz", a semejanza del anuncio del primer párrafo: "Lo que hasta entonces fue una blanda sospecha, se volvió certeza puntiaguda" (id., yo subrayo).

El cambio físico de don Fulgencio repercute en todos sus roles sociales. A medida que avanza el relato aparecen incluso características indicadoras de lo que era su condición. Ninguna de esas características es obstáculo para su transformación: ser un "hombre metódico" es estar expuesto al absurdo; su profesión encaja a perfección con el cambio que sufre --sigue siendo abogado pero, a favor de los clientes, ahora es un "abogado con cuernos".

Asumiendo con dignidad su desdicha, don Fulgencio actúa seriamente en el nuevo papel que le toca representar. Hacia el exterior, participa de acuerdo con su nueva naturaleza, "disfrutaba sangrías cotidianas y pomposas hemorragias dominicales" (p. 47, yo subrayo). Esto es, la sociedad lo impugna y lo obliga a ac-

tuar de un modo determinado, y don Fulgencio responde a las provocaciones. Se defiende como animal y, al mismo tiempo, oculta su rencor como hombre, naturaleza íntima que se le adhiere y resurge cuando ha muerto, "expresaba /en su testamento/, en un tono de súplica, la voluntad postrera de que al morir le quitaran los cuernos" (p. 48).

Don Fulgencio es víctima en muchos sentidos: del narrador que lo selecciona entre un cuerpo colectivo de personajes de "Pueblerina" y, al elegirlo como personaje principal, lo convierte en víctima del relato; de la metamorfosis que sufre sin ser sujeto activo de ella; de todos los otros personajes que se vuelcan sobre él atraídos por su nuevo aspecto⁴⁶. Es víctima desde su condición humana semi-convertida en animal y es víctima, como animal, de la fiesta brava.

Los demás personajes se escinden en diversas instancias. La esposa de don Fulgencio cumple una función importante en el texto, aunque no sea precisamente la que puede esperar un lector avizorado sobre el tema de cornudo, y a pesar de que se alude a ella pocas veces en el cuento.

Sin lugar a dudas es el personaje más próximo a don Fulgencio y es quien marca la pauta frente al cambio: "Ni un solo gesto de sorpresa, ni la más mínima alusión que pudiera herir al marido noble y pastueño" (p. 45)⁴⁷. Se muestra así la confirma-

⁴⁶ Recuérdese la complicidad entre el narrador y los personajes de la que no participa don Fulgencio. Es blanco y objeto, y, por lo mismo, se establece una barrera entre él y los demás.

⁴⁷ El término pastueño, según el diccionario, es literalmente el "toro de lidia que acude sin recelo al engaño" (DRAE, s.v.). De este modo se confirma que el personaje no tiene ni la más remota idea del motivo del engaño.

ción de la sospecha, la recepción "natural" del cambio y el respeto a la nobleza y a la ingenuidad, víctima de los cuernos. ¿Qué relación tiene la esposa con los cuernos? No se alude, directamente, como hemos dicho, a la infidelidad de la mujer, pero sí es ella quien marca a don Fulgencio frente al mundo: "El beso en la puerta fue como el dardo de la divisa" (p. 46), es decir, le coloca metafóricamente el lazo de cintas que distingue en la lidia a los toros de cada ganadero. Es ella la que lo despide de su vida anterior y lo presenta ya transformado a la sociedad.

Como el texto no opta por la causa que da lugar a "los cuernos", entonces no sitúa al personaje femenino en un primer plano explícito. Sin embargo, configura en la mujer un personaje que castra, caricaturiza al hombre frente al mundo y, aún así, "se quejaba amargamente del aislamiento en que la hacía vivir el mal carácter de su marido" (p. 47). Frente a la nueva situación, la mujer asume, irónicamente, un papel de pasividad y resignación, mientras que don Fulgencio transforma su actitud: acepta con pasividad su metamorfosis, responde al mundo con agresividad y, al final, acepta pasivamente su muerte.

Como los demás personajes y como el propio narrador, en un momento determinado la esposa tampoco le ve los cuernos a su marido, presencia rotundamente explícita en la inmediatez del cambio. Se indica así que los cuernos, obsesión que don Fulgencio vive hasta su último día, no es preocupación fundamental para nadie, aunque a partir de ellos cambie su vida por el cambio que hacia él tienen los demás.

La esposa, que en ningún momento es mencionada individualmente por su nombre, sino sólo su relación matrimonial con don

Fulgencio, atestigua y acompaña hasta el final a su marido, perdiéndose en el cuerpo colectivo de los demás personajes. Estos son el pueblo en su totalidad, que asumen el papel de público y toreros del espectáculo de luces. El personaje colectivo cobra presencia a partir de don Fulgencio y se desenvuelve y gira a su alrededor. La presión social se obstina en el personaje y sin saber exactamente cómo o por qué lo persigue y acaba con él.

Cuando don Fulgencio sale al mundo ya tangiblemente metamorfoseado, el personaje colectivo se personifica en dos presencias que de inmediato inauguran las situaciones taurinas. El narrador, al presentarlo, usa como recurso un lenguaje gestual "al cederle la acera un jovenzuelo, don Fulgencio adivinó un esquinque lleno de torería" (p. 46). Este uso del lenguaje gestual remite directamente al movimiento de los personajes⁴⁸.

Hay otro grupo compacto de personajes que se incorpora al texto cuando éste alude a la profesión de don Fulgencio: son los clientes y los litigantes que no forman parte del personaje colectivo del varias veces mencionado espectáculo taurino. Buscan al abogado por su agresividad, los cuernos son el motivo del arrastre de la clientela.

⁴⁸ Es una especie de demonstratio ad oculos. Este recurso arreolesco está muy cerca a la deixis, función que consiste en señalar por medio de los deícticos, algo presente a los ojos. K. Bühler habla de deixis en fantasma, producida "cuando el narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia allí con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que hay allí que ver y oír (y tocar, se entiende, y quizá también oler y gustar)". Apud, Fernando Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos (1953), 3ª ed., Gredos, Madrid, 1974, (BRH, Manuales, 6), p. 130. No son precisamente deícticos los que, provocando el mismo efecto, utiliza Arreola. Sin embargo, en su narrativa es frecuente que alguna expresión remita a una acción casi vista por los ojos del lector.

Del personaje colectivo sale la presencia de un carpintero oficioso, que le hace la última jugada a don Fulgencio: frustra la súplica de su testamento, tan callada en vida, de que lo entierren sin cuernos⁴⁹. Además el narrador, adoptando instantáneamente una primera persona y un tiempo presente al final del relato, participa con los demás personajes en el tono humorístico del cortejo de don Fulgencio; no obstante haber escrito el último deseo de este personaje, desenmascarando su deseo en vida y en muerte, una vez más recalca la fiesta taurina, "todo el pueblo acompañó a don Fulgencio en el arrastre" (p. 48, yo subrayo), desoyendo así su súplica postrera.

El narrador es complaciente con el personaje colectivo y consigo mismo. Logra narrar un texto llevando a la última consecuencia el paralelismo entre la vida de su personaje y la fiesta brava; en sus dos vertientes, el personaje es sacrificado. Lo que importa es el texto, que envuelve en una intencionada complicidad al narrador y a todos los personajes, menos a don Fulgencio, búsqueda y encuentro del humor pueblerino.

TEMPORADA EN EL BURLADERO

En "Pueblerina", el tiempo de la escritura sigue la linealidad del tiempo del relato: las acciones se narran de acuerdo con el orden en que han sucedido. Predomina el uso de verbos en tiempo pretérito que evocan acciones pasadas. La concisión en el uso de este tiempo produce el efecto de una escritura que,

49

En este cuento, el oficio burla a la profesión.

si bien utiliza verbos en pasado, produce el efecto de acciones escénicas que se registran de inmediato.

Paso a paso, se captan las primeras acciones que transcurren durante la mañana de un solo día, y cubren los seis primeros párrafos del texto. Las primeras líneas de la escritura coinciden con las primeras horas de la historia que se narra. En esta parte se unen en un solo momento el tiempo del sueño y el tiempo de la realidad del personaje; cuando despierta, empieza a vivir su pesadilla.

A partir del encuentro de esos dos tiempos (subjetivo y objetivo), transcurren las primeras horas en la vida metamorfoseada del personaje. La primera parte del texto (que cubre casi la mitad) se refiere, pues, a unas cuantas horas de la historia.

La segunda parte del relato, que ocupa la parte media del espacio textual, concentra un mayor lapso. El uso de los verbos en copretérito resume acciones que se dan una y otra vez a lo largo de un tiempo indefinido, y concentra la nueva forma de vida del personaje.

La tercera parte del texto se asemeja a la primera: de nuevo se detiene en acciones que sólo ocurren una sola vez casi en forma instantánea y marca así su ritmo. Esta última parte se inaugura con una clara marca textual, "y un día que cruzaba la Plaza de armas" (p. 47). A partir de ese momento el texto apunta a su final.

Son tres cortes temporales, pues, los que se marcan en el texto, tres secuencias que siguen un orden preciso y claro.

El tiempo de la escritura se sitúa muy de cerca al tiempo de la historia y calca su mismo orden.

El espacio textual de "Pueblerina" permite la entrada a los diversos espacios físicos en donde se desarrolla la historia. Los espacios van abriéndose concéntricamente: las primeras acciones ocurren en el espacio íntimo del personaje, su cama, espacio en donde se deslizan el sueño y la realidad del personaje, ahí se atestigua la metamorfosis de don Fulgencio. El personaje reconoce su cambio y empieza a asimilarlo en su propia casa. Hasta aquí la transformación únicamente se menciona en términos físicos.

A partir del momento en que sale a la calle, don Fulgencio se enfrenta al mundo y se ve presionado a asumir una nueva manera de estar en él, al ataque y a la defensa, "don Fulgencio salió a la calle respingando, dispuesto a arremeter contra su nueva vida" (p. 46). El pueblo (calles, plaza) es el espacio que alberga la mayor parte de las acciones. Por la temática taurina, el espacio físico remite a un pueblo hispánico inserto, a su vez, en un contexto más amplio: "Las serenatas del domingo y las fiestas nacionales..." (p. 47), que muestran sus costumbres y su tradición.

Este espacio representa un gran ruedo taurino en donde se desarrolla la fiesta brava. Si la elección de los cuernos conlleva un tratamiento taurino, es necesario también metaforizar el espacio: el microcosmos social se convierte en el ruedo en donde el personaje colectivo torea y mata al personaje víctima. Este muere en el espacio taurino y en el espacio textual que lo metaforiza.

El último párrafo del texto se refiere al entierro del per-

sonaje y se reafirma el carácter jocoso del suceso, al que se le une la burla y el escarnio festivo de los personajes y el narrador.

LA METAMORFOSIS TEXTUAL

En cuanto a la manera como se organiza el texto, "Pueblerina" es similar a la estructura de los cuentos que analizamos en este capítulo. Como en "La migala", el ritmo de las acciones se establece en términos de tres y es similar en cuanto a la función de los tiempos. En "La migala", el presente de las acciones, que se refiere a la cotidianidad de los personajes, aparece el principio y al final y encierra las acciones que ocurren una sola vez. En "Pueblerina" en cambio, el pretérito puesto al principio y al final, que se refiere a hechos únicos y concluidos, enmarcan la cotidianidad puesta a funcionar en el texto. Tanto "Pueblerina" como "La migala" se organizan por su juego de temporalidades. Esta disposición, respecto al inicio y al final de los textos, es similar a la de "El guardagujas" sólo que, en este caso, la voz del narrador pone la nota de apertura y de clausura del texto.

"Pueblerina" también vuelve sobre las propias raíces de la obra arreolesca y establece puntos de contacto con aquellos textos que tratan de la relación de la pareja⁵⁰ y, sobre todo con los

⁵⁰ Esta relación se tematiza de varios modos (cf. el análisis de "La migala", pp. 185 ss. y de "Una mujer amaestrada", pp. 209 ss.).

que desarrollan explícitamente la temática del cornudo⁵¹.

En "Pueblerina" ingresan también textos ajenos que le sirven de punto de referencia. Como es obvio para el lector, el comienzo del texto roza muy de cerca el comienzo de La metamorfosis kafkiana. Volviendo una vez más a "Pueblerina" leemos:

Al volver la cabeza sobre el lado derecho para dormir el último sueño de la mañana, don Fulgencio tuvo que hacer un gran esfuerzo y empitonó la almohada (p. 45).

En el texto de kafka se lee:

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda y, al alzar un poco la cabeza...⁵²

Es fácil percibir la estrecha relación entre las entradas de ambos textos. Una vez que "Pueblerina" se inicia en forma muy similar a "La metamorfosis", por medio de un bien logrado ejercicio verbal, cada texto sigue su propia secuencia. La semejanza entre uno y otro apunta en varias direcciones: ambos personajes son víctimas de un suceso que escapa de sus manos y sufren una metamorfosis al amanecer (la misma temporalidad y espacialidad); es similar el movimiento que realizan (casi con las mismas palabras se nombra el movimiento de los dos personajes); en los dos relatos se hace uso de la tercera persona gramatical y de un tiempo en

51,

Por ejemplo, "La vida privada" (1949), "El faro" (1949) y "Corrido" (1952).

52

Franz Kafka, La metamorfosis (1916), 8ª ed., Losada, Buenos Aires, 1970, p. 15.

pasado. Poco después, en La metamorfosis se lee: "Gregorio tenía la costumbre de dormir sobre el lado derecho, y su actual estado no le permitía adoptar esa postura. Aunque se empeñaba en permanecer sobre el lado derecho..."⁵³, situación que se mimetiza en el texto de Arreola. El autor muestra así sus lecturas y su capacidad de recrear otros textos próximos a su elección. En el caso de La metamorfosis y "Pueblerina", los textos se fijan en un personaje, víctima de la sociedad en la que viven: ambos son desterritorializados de su propia naturaleza y expulsados de su contexto social.

Si La metamorfosis accede a interpretaciones tan sugerentes, como la referida a la relación del triángulo familiar y los triángulos burocráticos, comerciales, jurídicos⁵⁴, "Pueblerina" tiene un trasfondo triangular que incluso se manifiesta en su armado textual, que se organiza en tres instancias.

Por otra parte, Arreola se acerca al texto kafkiano, desarrollándolo del tono trágico con que la crítica lo invistió durante mucho tiempo. Su particular acercamiento le sugiere un texto que desenmascara la índole irónica y humorística de su propia creación, resultado de una manera particular de ver el mundo.

Asimismo, "Pueblerina" tiene reminiscencias de algunas líneas cervantinas. La profesión de don Fulgencio recuerda a El licenciado Vidriera; ambos son licenciados y sufren un cambio esencial en su vida: uno se convierte en licenciado de vidrio y el otro en

⁵³ Ibid., p. 16.

⁵⁴ Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975), Kafka. Por una literatura menor, trad. J. Aguilar Mora, Era, México, 1978, passim.

licenciado con cuernos; el resultado de los dos cambios les da fama a ambos personajes. La frase arreolesca que sirve como nexo y punta de flecha del recuerdo es "De lejanas tierras venían los litigantes a buscar el patrocinio de un abogado con cuernos" (p. 46). Por otro lado, así como el licenciado Vidriera responde aquí y allí a las preguntas que le hacen cuando camina por la calle, don Fulgencio responde a diestra y siniestra a las maniobras que se le hacen. Los dos personajes transcurren en espacios abiertos rodeados permanentemente de gente. El personaje colectivo los envuelve y provoca la respuesta contundente de ambos personajes: uno se defiende con las palabras y el otro con sus cuernos.

Si por un lado el texto remite a un pueblo hispánico (cf. p.252), por otro también nos hace recordar la pequeña ciudad francesa que sirve de escenario a El rinoceronte de Eugène Ionesco. Tanto en "Pueblerina" como en el texto francés, la tranquilidad de la provincia es aniquilada por un suceso espectacular. En la pieza teatral de Ionesco la transformación es colectiva, solamente un personaje no se convierte en rinoceronte y sigue siendo hombre, a diferencia de don Fulgencio que es el único que deja de ser hombre y se convierte en toro. Ambos personajes han deseado exactamente lo contrario; uno se resigna, el de Ionesco; el otro muere, resignado también ante su suerte.

Como en otros casos, Arreola muestra abiertamente su elección y coincide también con literaturas ajenas. Produce un texto abreviado que juega con el original que le sirve de punto de partida y con aquellos cuyas raíces y ramificaciones son semejantes; al mismo tiempo, explora nuevos caminos en su creación.

"EL GUARDAGUJAS": LA NECESIDAD Y EL AZAR

A veces uno no sabe lo que dice y habla sólo por hablar. Pero ellos se dan cuenta en seguida de todos los sentidos que puede tener una frase por sencilla que sea.

"El guardagujas"

CÓMO SE PUEDE CONTAR UN CUENTO

Escrito en 1951⁵⁵, "El guardagujas" es sin lugar a dudas uno de los textos arreolescos más conocidos y comentados; a diferencia de la mayor parte de la obra de Arreola⁵⁶, éste se apun- tala básicamente en un diálogo entre los personajes. En los dos primeros párrafos, que funcionan como anticipadores de dicho diálogo, un narrador en tercera persona presenta a los dos perso- najes del texto: el primer párrafo se enfoca al forastero, y si-

⁵⁵ En este año Juan José Arreola escribe un buen número de cuentos; inicia la década de los cincuenta que concentra gran parte de su producción literaria. "El guardagujas" ha sido publicado en todas las ediciones de Confabulario; el autor lo ha seguido muy de cerca retocándolo con mínimos cambios, desde su primera edición (1952) hasta las Obras de J. J. Arreola de 1971, pasando por Confabulario total de 1962 y Confabulario de 1966. Como en todos los análisis, utilizo la serie Obras de J. J. Arreola (Confabulario), pp. 30-39). Anoto entre paréntesis el número de página que cito.

⁵⁶ Una característica de la narrativa de este escritor consiste en que los textos, a excepción de La feria, dependen muchas veces de una sola voz narrativa, asumida mayormente en primera persona.

túa el escenario y el tiempo de la narración; el segundo da cabida a la presencia del guardagujas, y al encuentro entre éste y el forastero. Dos puntos abren gráficamente el diálogo entre estos dos personajes: el espacio textual se convierte en la escena de esta historia.

El narrador, una vez que prepara esta escena, se retira; durante el diálogo, que cubre casi todo el texto, sólo interviene brevemente en la segunda participación del guardagujas, con el fin de describir una acción de este personaje: "--y señaló un extraño edificio..." (p. 30). Casi al final, vuelve a aparecer para reforzar las palabras del forastero, las acciones del guardagujas, y para concluir el texto. De esta manera, "El guardagujas" queda organizado en tres partes: la primera corre a cargo del narrador; la segunda, que es la más extensa de las tres, corresponde al diálogo; y la tercera mezcla la voz del narrador y el diálogo entre los personajes, es decir, combina las características de las dos primeras partes, aunque predomina la presencia del narrador en tercera persona. La voz narrativa, pues, enmarca el texto: lo inicia y le pone fin. Mediante su intervención, acentúa el carácter ficticio del cuento y de su personaje, "llevaba en la mano una linterna roja, pero tan pequeña, que parecía de juguete" (id.); esto es, desde un principio da una clave: el guardagujas es el personaje de un cuento (el del narrador) que, a su vez, va a contar el suyo.

Este modo de diseñar "El guardagujas" da lugar a dos relatos, uno dentro del otro. El primero se sitúa al principio y al final del texto: es el encuentro de dos personajes. Un narrador en tercera persona cuenta este relato a su destinatario, el lector del texto. El otro relato resulta del diálogo entre los

personajes: el guardagujas le cuenta historias a su interlocutor, el forastero. Visto de esta manera, en el texto hay dos voces narrativas: la del narrador y la del guardagujas, y dos destinatarios: el lector y el forastero. Narrador y lector tienen acceso a los dos relatos.

Estos arman un texto que propone, mediante su propio ejemplo, una técnica narrativa: un narrador anuncia un relato y ofrece a su lector los elementos necesarios, después le cede la palabra a otro narrador que, en estilo directo, cuenta varias historias hilvanadas como una ristra alrededor de un mismo eje: en este caso, las peripecias de un sistema ferroviario. Para redondear el texto, el narrador en tercera persona vuelve a aparecer al final y pone las cosas en su lugar: primero inventa a un personaje narrador y luego lo hace desaparecer.

El primer relato que, como se ha visto, se localiza en la primera y última parte del texto, muestra las acciones de los personajes mediante la narración y la descripción del narrador. Es un relato escénico que se enfoca a los movimientos del forastero y del guardagujas. En cambio, el núcleo del segundo relato se localiza en el diálogo: exteriormente no sucede nada más allá de las palabras, las acciones se narran, se cuentan. En este relato, el texto juega fundamentalmente con la inventiva de un personaje narrador que se dedica a desplegar su capacidad para contar historias.

Si bien uno y otro relato cumplen en el texto funciones bien específicas, al final convergen para plantear dos situaciones con efectos similares que son las que fundamentalmente clausuran el texto: una, como parte del segundo relato, es la última intervención

del forastero que, al producir desconcierto en la lectura por su inesperada respuesta, "--¡X! -contestó el viajero" (p. 39), se sitúa automáticamente en un primer plano de interés y conjetura por parte del lector⁵⁷. La otra situación, que entra en el primer relato, es la que describe la desaparición del guardagujas: el lector, aún sorprendido por la respuesta del forastero, se enfrenta a una nueva situación de desconcierto, "el viejecillo se disolvió en la clara mañana. Pero el punto rojo de la linterna siguió corriendo y saltando entre los rieles, imprudentemente, al encuentro del tren" (*id.*). Ambos relatos culminan con un doble desconcierto por parte del lector y hacen de "El guardagujas" un texto que en su diseño conserva sus secretos. Leído una y otra vez, seduce a una nueva lectura que, si bien descubre claves en las interlíneas del espacio textual, puede responder a una nueva invitación: la frescura del texto permanece y contagia a cada nueva lectura e interpretación. "El guardagujas" se presta para ser contado y para ser leído innumerables veces. Es una muestra de pericia imaginativa y verbal: es el cuento de un cuento de cuentos.

57

No resulta difícil asociar el final de este texto con el planteamiento de Todorov, muy controvertido desde su origen, respecto a la duda por parte del lector que, según él, caracteriza a la literatura fantástica (Tzvetan Todorov, *op. cit.*, cf. capítulo 2, nota 50, p. 69). Nos referimos exclusivamente a la duda que se produce en el lector al final del texto y que no se resuelve.

UNA COMPETENCIA NARRATIVA

El narrador en tercera persona sitúa desde el principio del texto a los dos personajes. Filtra su punto de vista a manera de una cámara fotográfica que se acerca a la escena, se retira durante el diálogo y de nuevo se acerca y focaliza las acciones de los personajes. Si por un lado especifica con detalle la aparición del forastero, por el otro, envuelve al guardagujas en una atmósfera de indefinición: "alguien salido de quién sabe donde", "viejecillo de vago aspecto ferrocarrilero" (p. 30). Asimismo, el narrador contrapone a uno y otro personaje en la descripción de los objetos que portan: el forastero carga "una gran valija", "un gran peso" podríamos decir, mientras que la linterna del guardagujas es "tan pequeña, que parecía de juguete" (*id.*). La valija le otorga al personaje una presencia bien marcada; la linterna, como hemos visto, sugiere más bien una presencia casi irreal o mágica respecto al guardagujas.

El narrador del texto le abre un gran espacio al diálogo entre los personajes y permanece a distancia sin comprometerse en lo que se dice y se cuenta y, así, le otorga objetividad al diálogo. Al final, desdice con hechos la historia del guardagujas y anuncia la presencia del tren. De esta manera realiza una doble jugada en el texto: da entrada a una crítica social que no toca ni comenta, la permite pero él esconde la mano; sin embargo al final, mediante

un estupendo juego de situaciones, se apropia de nuevo del texto y logra que el suspenso se instale en su propio relato que es el que clausura la narración.

Tanto el guardagujas como el forastero son personajes puestos en escena por el narrador. En el primero se pone casi toda la carga de la narración, acuñada a su vez en la presencia del segundo. Guardagujas y forastero arman un relato que se interrumpe por las intervenciones de uno y otro, y de esta manera se conforma un discurso continuo y discontinuo a su vez: el forastero interroga, exclama y demanda información; el guardagujas contesta, sugiere e informa.

Los papeles de ambos personajes están distribuidos con equilibrio: en el guardagujas reside la iniciativa del encuentro, "le dio [al forastero] una palmada muy suave" (p. 30) y éste inicia el diálogo, "que le preguntó con ansiedad" (*id.*). Las primeras intervenciones de ambos personajes muestran sus intenciones (el lector sabrá lo que uno y otro quieren) y éstas se desarrollan apuntando hacia diferentes rumbos. A partir de la cuarta intervención del guardagujas, el diálogo cobra un giro diferente, "--Francamente, debería abandonarlo a su suerte. Sin embargo, le daré unos informes" (p. 31). Ante esta propuesta, el forastero responde con un tono suplicante "Por favor..." (*id.*). En este momento, el guardagujas toma las riendas del diálogo y exhibe su capacidad discursiva: va sacando más y más historias a partir del ansia de su interlocutor de-

rivada de la espera del tren, y muestra lo que puede hacerse con las palabras a través de una gran riqueza sintáctica que sugiere infinidad de significados y situaciones. Su función consiste en contar historias, deteniéndose únicamente ante las intervenciones del forastero, que le sirven como estímulos a su inventiva desbordante.

Por los intersticios de las historias que el guardagujas narra, desde una perspectiva "ingenua", de "cuento lo que me cuentan", el texto pone a funcionar la importancia de la narración, de las historias que se cuentan.

El guardagujas tiene el cuidado de advertir al forastero sobre las trampas posibles en las que puede caer. Le cuenta historias que engañan a los viajeros y, de este modo, introduce en su relato situaciones de ficción que amenazan los hechos reales que narra. Su relato combina lo que según él es y lo que aparentemente parece ser real, "podría darse el caso de que usted creyera haber llegado a T., y sólo fuese una ilusión" (p. 35), "si mira usted por las ventanillas, está expuesto a caer en la trampa de un espejismo" (p. 37). Algunas partes del relato muestran los engranajes de la ficción, los recursos que utiliza el texto para constituirse como lo que es.

El guardagujas, por su parte, describe con naturalidad lo que pasa y siempre tiene listo un comentario, una aclaración y una respuesta. Cuando inicia su relato, en primer lugar sitúa al viajero en un amplio contexto social y, además, no sólo hace suponer la fa-

ma del lugar respecto a los trenes sino que el forastero está enterado de esta situación: "--Este país es famoso por sus ferrocarriles, como usted sabe" (p. 31), desde este momento señala la escisión entre lo que se dice y se consigna en los papeles, y aquello que sucede en la realidad. A partir de aquí, el forastero empieza a involucrarse en lo que escucha, y sus comentarios, interrogantes y asombros, dan pie a que el guardagujas continúe su hazaña narrativa. Las historias se van engarzando con fluidez, y son las intervenciones del forastero las que sirven de conectivos entre unas y otras.

La insistencia del forastero en querer llegar a su destino caracteriza las primeras partes del diálogo; después se involucra en las historias que le cuentan a partir de su propia insistencia. Ante su única expectativa, el discurso que escucha le presenta innumerables alternativas. Casi al final, recibida toda la información, pregunta por primera vez al guardagujas sobre su condición, "--y usted, ¿ha viajado mucho?" (p. 38). Es ésta una pregunta clave que permite develar algunos datos del guardagujas: "Yo señor, sólo soy un guardagujas. A decir verdad, soy un guardagujas jubilado y sólo aparezco aquí de vez en cuando para recordar los buenos tiempos" (id., yo subrayo) ⁵⁸. Mediante su respuesta, el guardagu-

58

El "a decir verdad" lo presenta como lo que es, un guardagujas que nunca ha viajado pero que sabe contar historias de viajes.

jas asume con toda la mano su papel de personaje-narrador, narra su condición y rompe así en lo inmediato la indefinición con la que el narrador del texto lo presenta al principio. La capacidad narrativa del guardagujas no se desprende de sus experiencias, él crea y recrea historias de lo que le dicen, "no he viajado nunca, ni tengo ganas de hacerlo. Pero los viajeros me cuentan historias" (p. 38).

El forastero habla poco, sí, pero pone la palabra exactamente en el lugar donde fluyen elementos relevantes del texto: en primer lugar, es el personaje que coloca en el texto un elemento enigmático, "debo hallarme en T. mañana mismo" (p. 30, yo subrayo); además, estimula las historias, saca a la luz el lugar desde donde el guardagujas narra y, al final, gana terreno, al improvisar su última respuesta que es la que concluye el diálogo.

Cuando el lector del texto goza y participa del acto pleno de la creación verbal del guardagujas, de repente lo sorprende la respuesta inesperada del forastero, creada con una agilidad similar a la del guardagujas, "--¡X!" (p. 39). El forastero reafirma, así, uno de los rasgos del texto, lo imprevisible de los acontecimientos: es imprevisible la aparición del guardagujas, su capacidad para contar historias, la facultad de solución de los hechos que cuenta. Cuando el guardagujas parece convencer de lo azaroso del servicio

del tren, éste aparece imprevisiblemente, ante la duda misma del forastero, "¿-Es el tren?" (id.). Imprevisible resulta también la pregunta final del guardagujas: no obstante haber oído y repetido varias veces el lugar hacia donde se dirige el viajero, al final pregunta "¿Como dice usted que se llamaba?" (id.).

Un personaje muestra su ingenio en su facultad narrativa; el otro, en sus breves enunciados hasta llegar a una sola letra que finalmente niega el móvil de todo el relato. Ambos rompen a su manera la lógica del decir y el hacer, y modelan un texto en el que a partir de un elemento rector que es el tren, todo es posible que se diga y acontezca⁵⁹.

El diálogo entre los personajes concluye en forma similar a sus orígenes. El forastero lo inicia de nuevo; las palabras de los personajes se cruzan, no se escuchan el uno al otro y, por consiguiente, las preguntas quedan en el aire. La respuesta final del viajero es simultánea a la desaparición del guardagujas y sólo puede ser percibida por el narrador y el lector del texto. El diálogo comienza y concluye cuando cada personaje responde al reto: el de crear un relato que hasta en una sola letra ("X" o "T.") desborda lo inusitado.

El narrador se reserva el último momento del texto. Vuelve sus ojos al personaje, al que le ha cedido la autoridad narrativa, y lo coloca en el lugar de la sorpresa, "el guardagujas dio un

59

En su interpretación sobre "El guardagujas" Seymour Menton denomina al tren como "tren de la vida", al que hay que subir "libres de la preocupación acerca de cuál ha de ser nuestro destino [...]/ tener un destino prefijado es totalmente ridículo, ya que el pasajero llega /a él/ sin darse cuenta siquiera" (Juan José Arreola, ed. cit., p. 11). En este sentido, no sólo considero que el tren se dirija a algún sitio, cualquiera que éste sea como señala Menton, sino que el tren no es únicamente un medio sino que, en sí mismo, se convierte en un fin.

brinco y se puso a hacer señales ridículas y desordenadas con su linterna" (id.). De ser el tren el objeto de sus historias y de su oficio, cuando finalmente se anuncia su llegada, el guardagujas desaparece: la realidad de los hechos lo elimina, sus historias han concluido, su función se ha cumplido.

En "El guardagujas", los personajes y el narrador acomodan las piezas de una máquina de la imaginación que produce un texto que se desprende de lo mucho que se dice y de lo que poco que se hace; facilidad para contar, la del guardagujas; facilidad para mostrar, la del narrador. Éste, una vez que imbrica en el texto el relato que fabrican los dos personajes, recupera su papel e introduce las acciones contundentes que conllevan al final. Puestos a mano el guardagujas y el forastero, el narrador finaliza la escena simétricamente con la apertura: dos párrafos, como al principio, cierran el texto. Ni el relato que narra el guardagujas, ni el relato del narrador ganan la partida, compiten desde la misma posición que se desprende de un metanarrador que los elige para contar provistos de una extraordinaria capacidad discursiva, con el fin de elaborar un texto que logra combinar hábilmente sus elementos y que, además, sugiere múltiples y no exploradas combinaciones.

LA ECONOMÍA TEMPORAL Y ESPACIAL

Las acciones del primer relato están narradas en tiempo pasado y se fijan, de principio a fin, en un solo lugar: la estación del tren. Hay marcas muy pautadas que señalan un tiempo preciso, "/el forastero/ consultó su reloj: la hora justa en que el tren debía

partir" (p. 30). Entre este momento y la llegada del tren se desarrolla el diálogo entre los personajes, que alude a diversos espacios y temporalidades.

Son pocos los recursos del narrador: dos personajes, un tiempo breve y un espacio fijo. A partir de estos elementos, se abre el segundo relato que, como hemos visto, está en manos del guardagujas. El diálogo que cubre este relato se da en tiempo presente y a partir de aquí confluyen historias conclusas, iterativas y venideras, según la temporalidad elegida por el guardagujas.

Las historias que se cuentan en el segundo relato parten del tiempo y del espacio que el primer relato les fija, y concluyen de la misma manera. La ausencia del tren y la desesperación del viajero son los motivos que dan lugar a las múltiples historias que cuenta el guardagujas. Una vez que se produce el encuentro entre los dos personajes, éste último alude a la situación ferrocarrilera del país, mientras que el forastero tiene como punto de referencia la población a la que le urge llegar ⁶⁰.

Los tiempos que convergen en el relato del guardagujas son tres: un presente habitual que se refiere a las costumbres y a lo que de ordinario sucede con el servicio del tren; un pasado que sirve para ejemplificar algunas historias únicas en la historia del

60

No se aclara por qué o para qué el forastero necesita llegar a T. Cuando menciona el lugar, ahí se detiene; el guardagujas tampoco pregunta a qué se debe la insistencia del forastero, toma su deseo tal como lo plantea y a partir de ahí le intenta hacer ver las múltiples circunstancias que pueden impedirselo.

tren; y una alusión al futuro, "los habitantes del país así lo esperan" (p. 31). Al mismo tiempo, el guardagujas indica un tiempo presente, "dadas las condiciones actuales" (id.), "en virtud del estado actual de las cosas..." (p. 36) , y lo contrapone a un pasado, "aparezco aquí de vez en cuando para recordar los buenos tiempos" (p. 38), que según sus comentarios eran mejor que los tiempos actuales a los que se refiere. Hay una añoranza temporal hacia el pasado por parte del guardagujas y un intento de prevenir al forastero respecto a las condiciones del momento ⁶¹. Este último personaje actúa de acuerdo con un presente y un futuro inmediato que no va más allá del "mañana mismo", mientras que el guardagujas, a partir de lo inmediato, le indica lo que debe hacer para prever situaciones futuras: si el forastero atiende, sin un antes o un después, a la inmediatez de sus pretendidas acciones, el guardagujas recurre a la historia de las historias que cuenta para contextualizar el momento y el espacio inmediato.

Tanto el guardagujas como el forastero nombran espacios lejanos e invisibles en relación con el punto en el que están colocados. Pero mientras que el forastero, sin decir dónde queda, fija su atención en T., su pretendido punto de llegada, el guardagujas menciona lo que puede ser el punto de partida, o sea, la fonda cercana que él mismo señala. Es el posible puente de unión entre el espacio real del diálogo y las historias que cuenta el guardagujas; sin embargo,

⁶¹ En ningún momento se aclara cuáles son esas condiciones; el guardagujas las da por supuestas, y el forastero no inquiere acerca de ellas. En el diálogo no tiene cabida el cuestionamiento; lo que se dice que sucede en las historias contadas sucede porque sí, y los personajes de esas historias son víctimas resignadas. Ni el guardagujas ni el forastero entienden el porqué, o el sentido de esas historias. Asumen un discurso no cuestionado y eso permite que en el espacio textual las historias fluyan unas tras otras, como resultado del interés del guardagujas por contar y del forastero por llegar hacia un sitio determinado.

nunca se acude a la fonda y se cancela la posibilidad de comprobar si lo que dice el guardagujas es real o no. Este espacio tiene una connotación de lejanía y ocultamiento, "señaló un extraño edificio ceniciento que más bien parecía un presidio" (p. 30). La idea de presidio puede indicar que los que ahí se encuentran están atrapados.

Las referencias espaciales del guardagujas ponen a funcionar la sospecha, se nombran lugares, sí, pero con un mecanismo de ambigüedad e indefinición, que los hace perdedizos y distantes. Por ejemplo, no se menciona el lugar desde donde la empresa ferroviaria legitima su poder. La única vez que el guardagujas señala correctamente un lugar concreto como es el caso de la fonda, ésta pasa desapercibida para el forastero.

Por otra parte, el guardagujas imita al forastero en la manera de nombrar un lugar determinado. Si éste se refiere a T., él utiliza la F. para contraponer otro espacio. T. y F. funcionan como abreviaturas de un lugar⁶². Estas dos posibilidades se cancelan con una tercera letra, "-¡X! --contestó el forastero" (p. 39). Esta letra, sin el punto que acompaña a las otras, ya no funciona como abreviatura referida a un lugar específico, sino como alusión a un lugar indeterminado que puede ser un espacio cualquiera. El relato del guardagujas, que en^{su} discurrir no produce aparentemente ningún cambio en el forastero, al final provoca una decisión rotunda y sorprendente: la

⁶² Podemos suponer que el punto de ambas letras les da un carácter de iniciales, T. y F. designan un lugar específico. El punto sólo es marca gráfica y por lo tanto únicamente tiene sentido en la escritura. En la oralidad, T. F. y X no marcan ninguna diferencia, más que la que le da el uso a esta última. X se utiliza, en general, para nombrar la indefinición y el anonimato.

insistencia por llegar a un lugar bien delimitado se trueca por una decisión contraria. La multiplicidad de posibilidades temporales y espaciales que aparecen en el relato del guardagujas se traduce finalmente en la respuesta del forastero; "X" es la indefinición, el azar mismo, la transgresión a un tiempo y a un espacio determinados.

Dicha multiplicidad se crea a partir de un solo espacio y de un tiempo muy breve que caracteriza al relato que corre a cargo del narrador. Este tiempo abarca, en su brevedad, el relato del guardagujas que junto con el narrador aprovecha un tiempo y un espacio mínimo para contar sus historias: economía temporal y espacial que da cabida a una extensa narración que sólo ocupa unos cuantos minutos para ser contada. Esta técnica hace coincidir el tiempo de la escritura y el de la lectura. El tiempo de la historia de todo el texto se refiere a un relato que narra acciones que suceden en unos cuantos minutos, y a otro relato que tiene como único recurso la palabra evocadora.

CAMBIO DE AGUJAS/INTERCAMBIO DE TEXTOS

"El guardagujas", como otros tantos textos, marca una característica en la obra arreolesca, aquella que consiste en seleccionar un personaje a partir de su hacer; de este modo se valora el traba-

63

jo y fundamentalmente los oficios (cf. pp. 64-68) .

Algunos textos de Arreola también establecen contacto consigo mismos por el desconcierto y la duda que, como hemos visto, quedan en el lector, una vez que concluye su lectura. Este rasgo, que es propio de "El guardagujas", lo encontramos básicamente en "Un pacto con el diablo" (cf. p. 69). Otros textos son similares a "El guardagujas" por su estructura narrativa; en este sentido, es semejante a "De balística", escrito en 1952. Los dos textos contienen dos relatos, uno a cargo del narrador, y el otro derivado del diálogo de dos personajes: el primer relato es breve, inicia y concluye el texto; el otro se desarrolla a lo largo de varias páginas y está enmarcado por el primer relato. Tanto en "El guardagujas" como en "De balística" un personaje se erige como poseedor de la verdad, mientras que el otro inquiere y aprende: uno informa; el otro busca un camino o una clave.

Si de "El guardagujas" sacamos puntos de contacto con textos del mismo escritor, también encontramos relaciones con otros ajenos

63

A diferencia de otros escritos, en "El guardagujas" el narrador no se dedica a hablar de un oficio, sino que pone al guardagujas a contar historias. De esta manera, el personaje asume el oficio del narrador.

que el autor elige para recrear su propia escritura. A partir del título podemos hacer la primera relación: "El guardagujas", bonito término técnico que Arreola elige para su cuento, es casi idéntico a "El guardavías" de Charles Dickens. Ambos textos se enfocan a un personaje que, de acuerdo con su oficio, se dedica a manejar las agujas para que los trenes marchen por la vías que les corresponde. La temática y el tratamiento del oficio son diferentes entre uno y otro texto, aunque coincidan sobre todo en el espacio físico donde se desarrollan las acciones: la estación del tren, la luz roja, la locomotora... Hay incluso un pasaje que los acerca muy estrechamente. En el texto de Arreola se lee: "--Yo, señor, sólo soy un guardagujas" (p. 38), mientras que en el texto de Dickens se dice "¡Yo, un pobre guardavías, en esta estación tan solitaria!"

64

Si ambos textos se refieren al encuentro entre dos personajes, este encuentro es muy diferente en cada uno. A diferencia del texto de Arreola, en el de Dickens el guardavías, amenazado por un fatalismo trágico, pide ayuda al personaje que lo visita en la estación de tren, que es el narrador del relato. En Arreola se invierte el tono trágico que caracteriza al de Dickens: "El guardavías" apunta hacia

64

Charles, Dickens, "El guardavías", en Cuentos fantásticos. La penúltima imaginación inglesa (1850-1900), trad., sel., pról. y notas de J. M. Martín Triana, Eds. Felmar, Madrid, 1974, p. 96.

la muerte; "El guardagujas", a la vida.

En este sentido, el cuento arreolesco se acerca de algún modo a un texto escrito en 1948. Nos referimos a "El viaje" de Álvaro Mutis, en el que ya no se trata de un guardagujas, sino de un ex-conductor de tren que narra la vida de los pasajeros durante 8 meses de viaje. Hay, sin embargo, similitudes en las hazañas: por ejemplo, en los cuentos que cuenta el guardagujas los trenes duran años en su trayecto y puede darse el caso de que muera algún pasajero, "es motivo de orgullo para los conductores depositar el cadáver de un viajero..." (p. 33). En el texto de Mutis, el narrador en primera persona se refiere a una situación semejante, "con frecuencia actuaba el sepulturero. Ya fuera un anciano fallecido..."⁶⁵

Y no queda ahí, los percances sufridos en el trayecto del tren, de uno y otro cuento, trazan líneas que los relacionan entre sí. En "El viaje", el narrador nos dice, "en ocasiones sufríamos, ya en camino, demoras hasta de varias semanas debido a la caída de un viaducto [...] Una vez reconstruido el paso, continuaba el viaje"⁶⁶. En "El guardagujas", la situación es parecida, sólo que el guardagujas nos cuenta que "el tren fue desarmado pieza por pieza y conducido en hombros al otro lado del abismo, que todavía reservaba la sorpresa de contener en el fondo un río caudaloso" (p. 34). Semejanza

⁶⁵

Álvaro Mutis, "El viaje", en Summa de Maqroll el gaviro. Poesía 1947-1970, Barral, Barcelona, 1973, p. 65.

⁶⁶

Ibid., p. 66. Ariel Castillo, que analiza la obra de Álvaro Mutis y establece puntos de contacto entre ésta y otros textos literarios, me proporcionó este cuento, así como "El guardavías" de Dickens. Ambos me permitieron ampliar la red de relaciones entre "El guardagujas" y otros sistemas de producción literaria.

intencional o coincidencia entre "El guardagujas" y "El viaje", ambos enriquecen con una misma temática la literatura contemporánea.

En "El guardagujas" se reconocen también elementos de la obra de Kafka⁶⁷. Respecto al relato que narra el guardagujas, el efecto en la lectura puede ser similar a la de El castillo: dónde está la ley, quién escoge el destino de los personajes, cómo se instala lo absurdo en los relatos.

Reconocemos también en el texto de Arreola reminiscencias kafkianas respecto al uso de las iniciales que designan un personaje o un lugar. "El guardagujas", además de recordar El castillo, sugiere la cercanía de "Una confusión cotidiana", que narra el desencuentro de A. y B. En este breve relato, el narrador cuenta las peripecias de estos dos personajes que no logran encontrarse en H. El texto kafkiano está asumido por un narrador en tercera persona, que le pone muy cerca al lector lo fácil que puede ser el encuentro pero que, absurdamente, no logra llevarse a cabo.

⁶⁷ Desde hace varios años resulta un lugar común hablar de la influencia de Kafka en la obra de Juan José Arreola, relación que se retoma y explicita en algunos trabajos (véase, entre otros, el artículo de T.J. Tomanek, "The estranged man: Kafka's influence on Arreola, Revue des langues vivantes, Brussels, 1971, núm. 37, 305-308). Tomo en cuenta lo que se ha dicho respecto a la relación entre las obras de estos escritores y lo que hago es marcar de qué manera se da dicha relación. Por otra parte, la crítica literaria, que ha privilegiado el análisis de este cuento, lo ve como filosofía del absurdo, existencialismo, crítica social o realismo mágico (cf., por ejemplo, G. R. McMurray, "Albert Camus' concept of the absurd and Juan José Arreola's «The switchman»", LALR, 6(1977), 31-35; E. Echavarría, "El guardagujas: ideario vital y existencial de Juan José Arreola", NNH, 4(1974), 221-226; T.O. Bente, "«El guardagujas de Juan José Arreola: ¿sátira política o indagación metafísica?", CuA, 1972, núm. 6, 205-212; D.T. Jaén, "Transformación y literatura fantástica: «El guardagujas» de Arreola", TC, 1983, núms. 26/27, 159-167).

En "El guardagujas", no es el narrador, sino que son los personajes los que nombran como T. o F. un lugar determinado, y los que finalmente aluden a X como una alternativa final. El recurso es el mismo, se acude al uso de iniciales para despersonalizar o marcar en el texto la indiferencia en la elección: no importa que las cosas sucedan en cualquier lugar, es esto lo de menos, empiezan a tomar importancia una vez que estos lugares se instalan en el relato. Las letras elegidas cobran también importancia, y la distinción entre una y otra adquiere un valor único. En ese momento, la diferencia básica y el significado que adquieren es fundamental en todo el texto.

"El guardagujas" invita también a releer la "¡Renuncia!" kafkiana, un texto muy breve escrito en primera persona. Y, en efecto, se percibe en él una atmósfera similar a la del texto arreoleco; el espacio físico desierto, la estación, la referencia al reloj, la intranquilidad de un forastero y su encuentro con otro personaje. Entre ambos se da un diálogo, en el que uno pregunta y el otro indica: en "¡Renuncia!" el personaje que inquiere demanda que el otro señale el camino; éste se niega, le dice que renuncie a su petición y luego se va. En "El guardagujas" el forastero no solicita qué es lo que debe hacer, sino que es el guardagujas el que le intenta indicar a cada momento lo que ha de hacer. Arreola capta la atmósfera kafkiana, se acerca al espacio de las acciones de "¡Renuncia!" e invierte las actitudes de los personajes, sobre todo la del guardagujas en relación con el guardia del texto de Kafka.

Indudablemente, como ha señalado la crítica, la escritura de Kafka está presente en los textos de Arreola, no sólo en un lugar específico o en un escrito explícito, sino que, como una de las tantas fuentes que ha nutrido al escritor mexicano, muchas veces se desliza por las interlíneas de la obra. El lector advierte la presencia kafkiana, la intuye y en algunos textos puede señalar pasajes muy similares en una y otra obra.

"El guardagujas" es, como toda la obra de Arreola, un texto que ni repite, ni copia, sino que de diferentes maneras recoge elementos y los utiliza en un juego de creación y recreación.

68

Arreola se convierte muchas veces en un virtuoso de la imitación y combina esta facultad con su inventiva. Así, en ocasiones el encuentro entre los textos sugiere coincidencias que, ligadas con un encuentro intencional, dan lugar a un nuevo texto enriquecido que asimila a sus antecedentes y, al mismo tiempo, manifiesta su originalidad. Esta originalidad hace de "El guardagujas" uno de los textos con el que más se reconoce a Juan José Arreola como cuentista:

68

Del mismo modo se refiere Marthe Robert a Kafka. Según esta autora, "Kafka se convierte voluntariamente en imitador. Su obra no es [...] una extraña amalgama de mito, de fábula, de apólogo, de parábola, de leyenda y de epopeya. Antes bien, resulta de una imitación por así decir experimental que, regulando por sí misma sus relaciones con sus modelos, crea al mismo tiempo la semejanza y la distancia que necesita para actuar" ("La imitación", en Kafka, Paidós, Buenos Aires, 1969, pp. 77-78). En forma similar concibo la recreación que realiza Arreola de los textos ajenos que confluyen en su obra. Cuando opta por darle cabida a esos textos se acerca y se aleja de ellos, mediante un cuidadoso trabajo que respeta los orígenes de su elección y al mismo tiempo los transfigura en su propia escritura.

RECAPITULACIÓN Y PROPUESTA

EL JUEGO DE COMBINATORIAS

En el recorrido por la obra de Juan José Arreola encontramos innumerables constantes que, al entrar en una relación permanente, se transforman en un juego de variables¹.

El movimiento que la obra realiza sobre su propio eje, y la apertura que la caracteriza, la hace girar como una espiral que vuelve sobre sí misma y avanza asimilando los resultados de su propia elección². La movilidad muestra a la obra en forma permanente y deja ver cómo se van estructurando los textos: se ofrecen como productos acabados, breves y concisos, y al mismo tiempo como si estuvieran en vías de elaboración, en la medida en que el acto de la escritura se tematiza (cf. pp. 76-97).

La obra no sólo retoma sus propios elementos (cf. pp. 53-59), que se desarrollan incluso en forma contraria a la de sus principios --lo que la hace igual y diferente respecto a sí misma--, sino que elige textos ajenos y los hace suyos mediante un proceso de transformación³.

¹Estas constantes se manifiestan en la hechura de los textos (la brevedad y la fragmentación, la escritura y la oralidad...) y en la temática (triángulos amorosos, espectáculos callejeros, cotidianidad individual y colectiva, oficios y ocupaciones...).

²Cuando no admite nuevos elementos, juega con los que tiene, lo que da como resultado los confabularios y las antologías tan frecuentes en esta producción (cf. p. 51).

³Véase la relación que hemos hecho, como muestra, entre algunas partes de la obra y otras obras ajenas (pp. 60-64), específicamente los puntos de contacto que establecimos en los textos analizados (*La feria*, pp. 164-183; "La migala", pp. 201-208; "Una mujer amaestrada", pp. 233-239; "Pueblerina", pp. 253-256; "El guardaguasas", pp. 271-277). En los análisis que hemos llevado a cabo, retomamos y demostramos algunas menciones que se han hecho acerca de aquellos textos que ingresan en la obra de Arreola. Hasta el momento, como dijimos en la introducción (cf. pp. 3-4), estas men-

Tanto los cuentos como algunos de sus fragmentos y los de la novela entran en un juego de interrelaciones: se yuxtaponen, conviven entre sí, se desplazan, aparecen y desaparecen y mantienen una relación permanente⁴. Este movimiento se realiza con un número limitado de elementos que se enriquece, como hemos visto, por la combinatoria establecida. El valor de las piezas se logra por el cuidado de su elaboración y selección, y por el uso preciso y riguroso de cada término, así como de su potencial de significados.

La brevedad de toda esta creación literaria ofrece una gran variedad de elementos disímiles que participan en un movimiento de conjunciones, disyunciones y condicionantes. Esta diversidad responde a la actitud totalizadora del escritor frente al mundo, que se traduce en querer atrapar y dar significado al mayor número de acontecimientos posibles. Su conciencia de ser y estar en el mundo, y de formar parte de un contexto social específico, conforman una visión universal que lo lleva a buscar puntos de contacto con lo que su intuición le revela como existente más allá de sus necesidades básicas e inmediatas que tiene como individuo.

La versátil combinatoria de la obra fija en algunos textos, más que en otros, una carga de aspectos recurrentes que los hace re-

ciones llegaron a ser lugar común de la crítica. En nuestro trabajo, no sólo aludimos a algún texto o escritor, sino que mostramos cómo aparece un texto ajeno en la obra y, además, avanzamos en los hallazgos: el lugar explícito de los pasajes de la Biblia y de los evangelios apócrifos, la presencia de documentos históricos, así como textos de Dante, Dostoievski, Kafka, Michaux, Lautréamont, Gid Dickens... En general, localizamos su presencia y los mecanismos de transformación.

⁴ Hemos visto que este juego se da entre los textos y entre los libros: dialogan entre sí, cambian de lugar, aparecen en un lado y en otro, y contribuyen a que la obra sea movable y actualice sus elementos (cf. pp. 36-53).

presentativos de la obra total. Entre estos textos, está la novela que, como hemos visto, incluye una pluralidad de elementos de distinta índole: enunciados bíblicos, documentos, confesiones, apuntes, diarios, coplas, canciones y dichos populares, cuentos, leyendas, cartas, noticias periodísticas, letanías y plegarias, juegos de palabras... Toda esta multiplicidad ingresa y se combina en la novela por medio de la polifonía que la caracteriza (cf. pp. 111 ss.).

En este texto, el narrador casi siempre cede la voz y la palabra, y él se retira con el fin de hacer objetiva la escena. La primera voz es de todos y de cada uno, y el texto resulta de lo que los personajes piensan y dicen. La simultaneidad de voces, de esta estructura polifónica, hace que predomine un tiempo presente que se multiplica: es habitual y es histórico (cf. pp. 143 ss.). Es el presente de una cotidianidad pueblerina: los hechos del pasado se actualizan y conviven con los hechos del presente; así, la historia borra sus fronteras: el pasado es presente y éste es el mismo durante siglos.

La feria fija en la memoria y en el texto a Zapotlán, al concentrar ahí uno de los problemas de muchos lugares y de México que es el de la tenencia de la tierra. De este modo, Zapotlán se convierte en símbolo de lo universal y lo nacional, y se asigna el papel de un espacio representativo de la opresión y la desigualdad social. Por medio de la palabra, Arreola rinde homenaje a la historia de su pueblo con sus problemas, costumbres, ritos, y mitos, utilizando al pueblo mismo como personaje.

Es en esta novela donde más se explicita la preocupación social del escritor respecto a los problemas de una colectividad. La feria marca una ruptura, una fragmentación podríamos decir, entre los hechos y las palabras. Frente a la inmovilidad de una estructura social, debida a relaciones de poder entre privilegiados y desposeídos, en el texto se desborda la palabra y, por medio de ella, se confronta la visión de los personajes, lo cual deriva en una actitud crítica frente a la historia.

Contrapuesta a la diversidad concentrada en un solo texto, se encuentra la cuentística arreolesca, que se distingue por sus pequeñas piezas compactas logradas básicamente por el uso directo y preciso de la palabra. Arreola se fija en un solo hecho y lo desarrolla de principio a fin, ofreciendo distintas alternativas en su diseño⁵. A diferencia de la novela, que toca de cerca la historia "real" de un pueblo, en los cuentos todo es posible que suceda: desde la compra de una araña que un personaje suelta en su casa, hasta las "mil y una" historias que cuenta el guardaguijas, pasando por el espectáculo de una mujer amaestrada y por la mefamorfosis de un personaje que amanece con cuernos. Si en la novela la cotidianidad pueblerina no sufre cambios sustanciales, la cotidianidad

⁵ Como vimos en el análisis, "La migala" es el cuento narrado en dos tiempos; desde un relato que abre y clausura el texto se narra otro relato, "Una mujer amaestrada" resulta del juego de la mirada del narrador convertido, además, en personaje, actor y espectador del suceso que narra; "Pueblerina" es la metáfora hecha lenguaje literal, y viceversa; "El guardaguijas" es el texto enriquecido por la capacidad discursiva de un personaje. En el diseño de los textos predomina un armado textual en tres partes, que tanto puede corresponder al ritmo de la lectura como al juego que se da en las relaciones de los personajes, que muchas veces se inscriben en un triángulo amoroso.

individual que aparece en muchos cuentos se ve modificada por las diferentes situaciones que viven los personajes, o por un suceso extraordinario que la modifica⁶.

Si bien la colectividad ocupa un primer plano en La feria, el sujeto creador se fija también en la individualidad de los personajes, como partes de una sociedad. Es esta individualidad la que interesa básicamente en los cuentos, pero una individualidad dada a conocer muchas veces por el oficio y la ocupación de los personajes. De esta manera, su hacer los inserta en el contexto social en el que se desenvuelven.

El punto de vista del narrador, que a diferencia de la novela en los cuentos depende casi siempre de una voz narrativa, supone una cercanía muy estrecha con su texto, que se refuerza con la inmediatez entre el momento de narrar y lo narrado. La mirada fija su objeto en lo inmediato y muestra una proximidad entre el espacio desde donde se narra y el espacio de los hechos.

Las variaciones temporales, "hoy", "ayer", "mañana", acentúan la importancia del presente como punto de referencia desde donde se coloca el narrador. Esta cercanía acentúa el predominio del tiempo presente que es también la temporalidad dominante en la novela.

Esta temporalidad se desarrolla en un espacio específico: puede ser, tanto el espacio subjetivo de un personaje que se angustia y reflexiona sobre sí mismo y el mundo --tal vez sobre lo

⁶ Este suceso puede ser elegido por el personaje como en "La migala", o ser totalmente ajeno a su voluntad como en "Pueblerina".

absurdo del mundo-- , como el espacio de la casa ("La migala"), de la calle, de la plaza ("Una mujer amaestrada") y del pueblo ("Pueblerina")⁷.

Estos cuentos establecen relaciones y combinatorias con otros textos, propios y ajenos, para dar lugar a una escritura que tematiza la vida y la literatura mediante el decir y el hacer de los personajes.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, el proceso creativo tanto en los cuentos como en la novela es el mismo. Lo que domina en este proceso es la técnica del cuento, la estructuración en unidades breves y compactas que se desarrollan con elementos mínimos. La estructura de los cuentos contagia los fragmentos de la novela, y la interrelación entre las partes de la obra que se da en los cuentos cristaliza de una mejor manera en La feria⁸. Con la estructura de esta novela el escritor explicita claramente su visión unitaria de la realidad, basada en su captación fragmentaria.

La combinatoria que se da internamente entre las partes y el conjunto juega con aquella que mezcla los múltiples elementos

⁷En cada uno de estos textos predomina un espacio que entra en juego con otros inmediatos, como vimos en el análisis de "La migala" (cf. p. 193 ss.), en donde se nombran varios espacios que poco a poco se van cerrando: barraca de la feria, casa y cama. O como en el caso de "Pueblerina" (cf. pp. 250 ss.), en donde los espacios se van abriendo: cama, casa, calle, plaza.

⁸La obra está hecha de pequeños textos que recuerdan los 288 fragmentos de La feria, escindidos en historias individuales y colectivas, y los cuentitos que cuenta el guardagujas, en el cuento del mismo nombre.

que ingresan a la obra⁹. La yuxtaposición de estos elementos se realiza por medio de una técnica y un procedimiento carnavalescos¹⁰ que implican una confrontación entre la cultura oficial y la popular¹¹; lo permitido oficialmente se mezcla con aquellos elementos que transgreden el orden y, algunas veces, se entremezclan y confunden. Y, no sólo eso, el espíritu ingenioso del sujeto creador hace que lo popular muchas veces burle lo oficial y, además, cobre el lugar que éste se asigna (cf. pp. 100-101 y 137).

Todo este juego entre lo oficial y lo popular da lugar a un ejercicio lúdico: la obra se mueve respondiendo, por una parte, a las reglas de un juego preestablecido y, por la otra, exponiéndose al azar y a la sorpresa que enriquece cada jugada.

⁹Un ejemplo de esta combinatoria es la técnica del discurso oral y los elementos de la cultura popular que se incorporan en los textos y ahí conviven con la tradición sustraída fundamentalmente de fuentes cultas de distintas épocas. Estas corresponden al contexto oficial (discurso literario, histórico, científico...), que en la realidad social están en oposición con los elementos de la cultura popular. En su quehacer literario, Arreola toma estos elementos y los cultiva.

¹⁰Esta forma de proceder es similar a la actitud que da unidad interna a la riqueza de manifestaciones colectivas que caracterizan a la cultura popular (cf. Mijaíl Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, ed. cit., passim, especialmente pp. 7-57). La obra arreolesca no sólo se conforma de una multiplicidad de elementos dispares, unidos desde la visión del mundo del autor, sino que la cotidianidad instalada en la obra contiene también principios carnavalescos.

¹¹Lo oficial corresponde a la estabilidad, al perfeccionamiento, a la formalidad limitada y a la reglamentación. Mientras que lo popular es la manifestación colectiva, múltiple y heterogénea; dentro de su diversidad posee unidad y coherencia. La cultura oficial y la popular no se expresan en forma pura, sino que son dos tendencias compenetradas mutuamente (Bajtín, ibid.).

LA POÉTICA DE LA SUGERENCIA

La obra fragmentada de Arreola representa un todo cincelado cuidadosamente a base de recuerdos y memorias, de múltiples experiencias culturales y literarias, de variados recursos retóricos, de disquisiciones libres y repetitivas, de improvisaciones y ocurrencias estimuladas por el instante, producto de un asomo inquieto y fugaz a la vida.

Al concebirse el mundo en forma sincrética e instantánea se produce una obra cuyas partes, esparcidas en el espacio textual, se engranan desde muy adentro; en su génesis, podríamos decir, y desde un principio se engarzan directa o indirectamente entre sí y logran un dinamismo propio que le da unidad a esta creación. Los fragmentos permiten la existencia de espacios blancos; de este modo, los textos en su conjunto dan lugar a una obra que siempre permanece abierta a múltiples interpretaciones, y entra en el ámbito de una poética de la sugerencia¹².

La escritura de Arreola es compacta y se expresa en textos breves altamente connotativos; por eso, es también una escritura que, con elementos mínimos, sugiere e insinúa innumerables posibilidades y alternativas. Los textos se organizan en unidades continuas y discontinuas que van conformando la obra, en donde

¹²Según Umberto Eco, "el espacio blanco en torno a la palabra, el juego tipográfico, la composición espacial del texto poético, contribuyen a dar un halo de indefinido al término, a preñarlo de mil sugerencias diversas", lo que constituye una poética de las sugerencias ("La poética de la obra abierta", en Obra abierta, ed. cit., pp. 80-81).

la precisión juega también un papel fundamental.

De un lado, la prosa, concreta y breve, sugiere múltiples significados y adquiere así, como en el caso de La feria, calidad poética; de otro, en tanto prosa, es una escritura que analiza y explica. Los textos refuerzan su carácter poético por la cercanía del escritor con la poesía, por su don innato para captar el ritmo y grabar la sonoridad de las palabras.

El proceso de creación elige y sintetiza, condensa y sugiere y, lo que es importante, trata con minucia y detalladamente el gran acontecimiento, y le cede un espacio amplio y valioso al detalle y a la miniatura. De esta manera, la creación literaria de Arreola se conforma de piezas que hilan en fino cada uno de sus elementos.

En las reglas que el autor establece, se requiere la participación permanente de un lector que asuma el papel de coautor. El conocimiento global que éste tenga de la obra le sugerirá diversas modalidades de lectura y de acomodo y desacomodo de las piezas. Los huecos vacíos entre ellas es el espacio con que cuenta para participar en una escritura que dalugar a una obra con múltiples entradas y salidas, y que propone diversas opciones para ser abordada. No hay puntos de arranque específicos y el lector puede empezar su lectura ya sea en La feria o en Confabulario y, dentro de éste, en "Parturient montes" o en "Parábola del trueque".

Es ése, precisamente, uno de los rasgos más sobresalientes de la obra: invitar al lector a participar en el proceso creativo,

que se caracteriza por ser una actividad que involucra y responsabiliza de sus reglas a los participantes y se despliega en un cambio permanente de papeles.

En ese juego es necesaria la búsqueda, el sentido muchas veces oculto que la lectura debe descubrir. Cuando los textos muestran sus orígenes sugieren al lector crítico el camino de esa búsqueda. En términos de la creación se pone a funcionar otro juego: el autor de la obra, a partir de una amplia cultura literaria, selecciona elementos, los combina con otros y los sintetiza y transforma en su creación. En el lector, se invierte el proceso: a partir del nuevo texto emprende sus pesquisas y se asoma al origen de la cita. Puede seguir de cerca, en sentido inverso, los pasos del autor y en su hallazgo descubrir la selección y la combinatoria, y el modo como se transforma el texto original.

La obra de Juan José Arreola no sólo sugiere, en su brevedad, diversas interpretaciones y significados, sino que invita al lector a adentrarse en el amplio espacio de la literatura mundial. Su cultura se descubre a través de sus propios textos que, en su fragmentarismo y brevedad, muestran la visión del mundo del escritor: una visión sintética e intuitiva que vive y captura el instante, que tiende a la totalidad, y que elige en su proceso creativo un discurso discontinuo. Éste puede ser enriquecido por el lector que responde, con su lectura e interpretación, a las insinuaciones permanentes de los textos.

RESPUESTA Y PROPUESTA LITERARIAS

Desde sus primeros años de escritor, la propuesta literaria de Juan José Arreola se apuntala en un criterio estético. Celoso de su material de trabajo (se cuida escrupulosamente del léxico, la sintaxis, la disposición textual), cada texto se realiza a partir del gusto por la palabra, convertida en sujeto y objeto amoroso, que se concentra, paradójicamente, en una gran economía de la escritura.

La propuesta de la obra apunta a una escritura seminal: la creación, en sus innumerables vertientes, muchas veces sólo se insinúa en sus primeros trazos, y hace explosión en una riqueza de significados que arraigan en una técnica precisa del manejo del lenguaje.

En otras ocasiones, la insinuación del significado no se da en una expresión reticente, sino en una frase sintética de un acabado artesanal del cual el mismo escritor es consciente: "mi estilo es acabado a mano/[...] Se siente así que hay una aplicación del espíritu artesanal al lenguaje"¹³.

La obra arreolesca establece un diálogo con la creación literaria que la antecede; en este sentido puede hablarse de una interrelación entre el enunciado arreolesco y otros enunciados que entran en contacto con él. Una de las claves del ingreso de textos ajenos en el propio es la parodia: Arreola repite,

¹³ "Sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa", *Crisis*, Buenos Aires, 1974, núm. 18, 41-47. [Reportaje de Máximo Simpson].

imita, transforma y juega con otros textos y los asume de diversos modos. De esta manera, re-literaturiza, crea, recrea y actualiza en la ficción los textos que elige. La elección muestra sus preferencias y a través de ellas se manifiesta su conocimiento de la tradición literaria y cultural.

En Arreola existe un repertorio bien asimilado de obras y de estilos, que se organiza en una antología personal basada en una larga práctica de lectura. Su saber se manifiesta en un almacén de citas que salen y entran permanentemente, lo que revela el acceso a un amplio material que enriquece su obra. Al establecer un diálogo con la cultura, tiende lazos con su época y otras épocas, y pone a funcionar los elementos que él mismo selecciona.

Arreola muestra con su creación un respeto a la cultura que lo antecede, pero un respeto flexible que le permite modificar y transformar lo que encuentra en su camino, aun tratándose de textos sagrados y consagrados: se apropia de la Biblia, la segmenta y la pone a funcionar entre sus fragmentos; imita la estructura de algunos evangelios apócrifos¹⁴, juega con textos clásicos y al tocarlos los retoca (Góngora, Cervantes, Kafka...). Su escritura, que convierte el espacio textual en un espacio mágico y polifónico ("El guardagujas" en el primer caso, y La feria en el segundo), es una invitación para crear y recrear textos, para leer y escribir literatura¹⁵ (su obra puede servir como un excelente

¹⁴ Lo hace en las doxografías de su Palindroma, que, como en los evangelios apócrifos, son fragmentos de sabiduría popular.

¹⁵ De alguna manera, ejemplificamos esta relación al aludir a un texto de José Emilio Pacheco (cf. p. 207). Además, Arreola sembró semillas en sus clases y en sus talleres literarios (cf. lo que dice José Agustín respecto al maestro, p. 12); después los discípulos siguieron por sí mismos su camino.

manual de escritura literaria), y para entrar en diálogo con el contexto cultural.

El escritor entra también en diálogo con la cultura de su época y de ahí entresaca aspectos que le interesan para incorporarlos en su escritura (véase, por ejemplo, el material que recoge para armar La feria y el móvil primario que dio origen a "Una mujer amaestrada", p. 233). Fragmenta la realidad que lo circunda el elegir dichos elementos y así muestra su preocupación por los problemas sociales y las relaciones humanas.

La obra de Juan José Arreola es una sugerencia, una buena sugerencia, de lo que se puede hacer tanto con la literatura ajena como con la propia. Su propuesta de escritura forma parte sustancial de su proyecto literario conformado, como hemos visto, por sus actividades de escritor, editor, maestro, formador de nuevos escritores, promotor de la cultura y la literatura. De esta manera ha establecido su compromiso social con la época.

Su conciencia de universalidad y de ser parte de un todo que lo trasciende lo hace elaborar un proyecto de vida literaria que lleva a cabo durante varias décadas. Arreola establece un contacto con el mundo, preocupado por los problemas individuales y colectivos que se dan en las estructuras actuales de poder. Su actitud crítica la traduce en un quehacer no práctico de la vida humana, que es su escritura, resultado de su visión totalizadora del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS

- CH(7), Actas del VII Congreso Internacional de hispanistas.
Roma, 1982.
- CuA, Cuadernos Americanos, México.
- DRAE, Diccionario de la Real Academia Española.
- Efil, Estudios Filológicos, Valdivia (Chile).
- LALR, Latin American Literary Review. Pittsburgh.
- NNH, Nueva Narrativa Hispanoamericana, Garden City, NY.
- NRFH, Nueva Revista de Filología Hispánica. México.
- Poétique, Poétique. Paris.
- RevIb, Revista Iberoamericana, Pittsburgh, PA.
- RR, (The) Romanic Review. New York.
- RUMex, Revista de la Universidad de México. México.
- TC, Texto Crítico, Xalapa, Ver. (México).

A. Obras de Juan José Arreola

"Sueño de Navidad", El Vigía, Cd. Guzmán, Jal. (México), 1º de enero de 1941.

Gunther Stapenhorst, Pablo y Henríque González Casanova, eds., México, 1946 (Col. Lunes, 28).

Varia invención, Tezontle, México, 1949.

Cuentos, Los Presentes, México, 1950 /"El lai de Aristóteles", "El discípulo", "La canción de Peronelle", "Epitafio para una tumba desconocida", "Apuntes de un rencoroso"/.

Confabulario, F.C.E., México, 1952 (Letras mexicanas, 2).

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

Confabulario y Varia invención, F.C.E., México, 1955 (Letras mexicanas, 2).

Punta de plata, UNAM, México, 1958.

Confabulario total /1941-1961/, F.C.E., México, 1962.

La feria, Joaquín Mortiz, México, 1963 (Serie del volador).

Confabulario, F.C.E., México, 1966 (Col. Popular, 80).

"Juan José Arreola", en Los narradores ante el público, t. 1, Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 29-48.

"Marcel Marceau", RUMex, 1967, núm. 4, p. 33.

Lectura en voz alta, ed. de..., Porrúa, México, 1968 (Sean cuantos..., 103).

"Sobre el lenguaje", El Rehilete, México, 1970, núms. 30/31, 3-8.

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

La palabra educación, J. A. Ojeda, ed., S.E.P., México, 1973 (Septentas, 90).

"La implantación del espíritu", en Imagen y realidad de la mujer, Elena Urrutia, comp., S.E.P. México, 1975, pp. 44-61.

Y ahora, la mujer..., J. A. Ojeda, ed., Utopía, México, 1975.

Inventario, Grijalbo, México, 1976.

"Ejercicio en diminutivo", Vuelta, México, 1977, núm. 12, 5-7.

"La liberación por el fuego", en Sábado, 95, supl. de Uno más uno, México, 8 de septiembre de 1979.

"El pensamiento surge al conjuro de las palabras", La Semana de Bellas Artes, INBA, 12 de diciembre de 1979, núm. 106, 8-9. Versión estenográfica de las palabras improvisadas de..., Premio Nacional de Lingüística y Literatura de 1979. (Ceremonia de entrega de Premios Nacionales de Ciencias y Artes, 26 de noviembre de 1979).

Confabulario, en Obras de J. J. Arreola, Joaquín Mortiz, México, 1971.

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

Varia invención, en Obras de J. J. Arreola, Joaquín Mortiz, México, 1971.

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

La feria, en Obras de J. J. Arreola, Joaquín Mortiz, México, 1971.

Antologías

Ojeda, Jorge Arturo, Antología de Juan José Arreola, Ediciones Oasis, México, 1969 (Pensamiento de América, 16). Contiene, además, La lucha con el ángel, tesis de licenciatura de Jorge Arturo Ojeda.

Arreola, Juan José, Mujeres, animales y fantasías mecánicas, sel. y pról. J. A. Ojeda, colab. F. Campbell, Tusquets Editor, Barcelona, 1972 (Cuadernos marginales, 28).

_____, Confabulario personal, Círculo de Lectores, Madrid, 1973.

_____, Mi confabulario, pról. S. Poot Herrera, Promexa, México, 1979.

_____, Confabulario personal, Bruguera, Barcelona, 1980.

_____, Imagen y obra escogida, UNAM, México, 1984.

_____, Estas páginas mías, F.C.E.-CREA, México, 1985 (Biblioteca joven, 33).

_____, Confabulario, pról. de Jorge Luis Borges, epílogo de Eduardo Lizalde, ilustr. de José Luis Cuevas, F.C.E., México, 1985. /Ed. especial/.

Entrevistas

- "Autovivisección de Juan José Arreola", CuA, 1970, núm. 4, 69-118 (M. de la Selva).
- "El que pueda que se haga una estatua en mármol; el que no, aunque sea una fotografía amplificad", en Uno más uno, México, 26 de marzo de 1979. (J. Molina).
- "El taller Mester fue el último grupo con una voluntad literaria verdadera", Uno más uno, México, 14 de agosto de 1982 (J. Molina)
- "La palabra puede ser espectáculo", en Sábado, supl. cultural de Uno más uno, México, 11 de febrero de 1978. (A. Polidori).
- "No todos son libros, hay engaños encuadernados: Arreola", en Uno más uno, México, 22 de junio de 1981.
- "Solo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa", Crisis, Buenos Aires, 1974, núm. 18, 41-47. (M. Simpson).
- "Yo señores soy de Zapotlán el grande", Quimera, Barcelona, 1980, núm. 1, 23-27. (C. Perí Rossi).

Textos sobre Juan José Arreola

- Agustín, José, "Arreola influenció a todos los de Mester", en Uno más uno, México, 26 de junio de 1985.
- Alatorre, Antonio, "Para la historia de la cultura provinciana", Vuelta, México, 1985, núm. 104, 48-54.
- _____, "Presentación" a Juan José Arreola, UNAM, México, 1961 (Voz viva de México), pp. 1-3 [Cuaderno adjunto al disco antológico].
- Araujo, Helena, "Arreola, machista y feminista", Ideología y Sociedad, Bogotá, 1975, núm. 21, 41-46.
- Barrenechea, Ana María, "Elaboración de la 'circunstancia mejicana' en tres cuentos de Arreola", en Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy, Monte Ávila Editores, Caracas, 1979, pp. 235-246.
- Carballo, Emmanuel, "Arreola y Rulfo cuentistas", RUMex, 1954, núm. 7, 28-29, 32.

- Carballo, Emmanuel, "Juan José Arreola", en Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx, Empresas Editoriales, México, 1968, pp. 359-407.
- Cardona, Rafael, "Ciudad y gobierno", en Uno más uno, México, 29 de noviembre de 1979.
- Castellanos, Rosario, "Vitalidad de la novela mexicana", El Mundo de los libros, México, 1964, núm. 1, 8-9.
- Centro de Investigaciones lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, "La feria: México sagrado y profano", TC, 1976, núm. 5, 21-52.
- Colina, José de la, "Retratos express. Juan José Arreola", en Uno más uno, México, 24 de septiembre de 1978.
- Echavarría, E., "«El guardagujas»: ideario vital y existencial de Juan José Arreola", NNH, 4 (1974), 221-226.
- Fraire, Isabel, "Sobre Juan José Arreola. Premio Nacional de Letras", en Uno más uno, México, 21 de noviembre de 1979.
- Jaén, T., "Transformación y literatura fantástica: «El guardagujas» de Arreola", TC, 1983, núms. 26/27, 159-167.
- McMurray, G. R., "Albert Camus' concept of the absurd and Juan José Arreola's «The switchman»", LALR, 6 (1977), 31-35.
- Menton, Seymour, Juan José Arreola, Casa de las Américas, La Habana, 1964.
- Ortega, Julio, "La feria", en La contemplación y la fiesta, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, pp. 51-56.
- Ostria, Mauricio, "Valor estructural del fragmento en La feria de Juan José Arreola", Efil, 6 (1970), 177-225.
- Tomanek, T. J., "The estranged man: Kafka's influence on Arreola", Revue des Langues Vivantes, Brussels, 1971, núm. 37, 305-308.
- Xirau, Ramón, "Inventario de Juan José Arreola", Vuelta, México, 1977, núm. 5, 38-39.

C. Teoría y otros textos

Alighieri, Dante, La vida nueva (ca. 1292-1293), trad. F. Almeda y Vives, Aguilar, Madrid, 1948.

Bachelard, Gaston, "Dialéctica de dentro y de fuera", en La poética del espacio (1957), trad. E. de Champourcin, F.C.E., México, 1965 (Breviarios, 183), pp. 268-290.

Bajtín, Mijaíl, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais (1965), trad. J. Forcat y C. Conroy, Barral, Barcelona, 1971.

_____, Problemas de la poética de Dostoievski (1969), trad. T. Bubnova, F.C.E., México (en prensa).

Barthes, Roland, El placer del texto (1973), trad. N. Rosa, Siglo XXI, México, 1974.

_____, S/Z (1970), trad. N. Rosa, Siglo XXI, México, 1980.

Bataillon, Marcel, Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo xvi (1937), trad. A. Alatorre, 2ª ed., corr. y a F.C.E., México, 1966.

Blanchot, Maurice, El diálogo inconcluso (1969), trad. P. de Place, Monte Ávila Editores, Caracas, 1970.

_____, El espacio literario (1955), trad. J. Palant y J. Jinkis, Paidós, Buenos Aires, 1969 (Letras mayúsculas, 10).

Borges, Jorge Luis, Manual de zoología fantástica, F.C.E., México, 1957 (Breviarios, 125).

_____, "'En vida, soy un hombre póstumo', afirmó Borges al arribar a México", en Uno más uno, México, 6 de noviembre de 1978.

_____, y Bioy Casares, Libro del cielo y del infierno (1959), 2ª ed. Edit. Sur, Buenos Aires, 1970.

Camus, Albert, El mito de Sísifo (1951), trad. L. Echávarri, Losada, Buenos Aires, 1953.

Caro, Rodrigo, "Canción a las ruinas de Itálica", en Ocho siglos de poesía, Francisco Montes de Oca, ed., Porrúa, México, 1961 (Sean cuantos..., 8), pp. 187-198.

- Cervantes Saavedra, Miguel de, "El licenciado Vidriera" (1613), en Novelas ejemplares, ed. y notas de F. Rodríguez Marín, t. 2, Espasa-Calpe, Madrid, 1933 (Clásicos Castellanos, 36), pp. 9-82.
- Clancier, Anne, Psicoanálisis, literatura, crítica, Cátedra, Madrid, 1976.
- Cohen, Gustave, "El siglo XIV", en La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo ix al xv (1949), trad. M. Nelken, 1ª reimpr., F.C.E., México, 1977.
- Cortázar, Julio, Bestiario (1951), 17ª ed., Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1976.
- _____, Queremos tanto a Glenda, Nueva Imagen, México, 1980.
- _____, Rayuela, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1963.
- _____, "Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de Rayuela", RevIb, 39 (1973), 387-398.
- _____ y Ana María Barrenechea, Cuadernos de bitácora de "Rayuela", Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1983.
- Chevalier, François, La formación de los latifundios en México. Tierra y sociedad en los siglos xvi y xvii (1953), trad. A. Alatorre, 2ª ed. aum., F.C.E., México, 1976.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, Kafka por una literatura menor (1975), trad. J. Aguilar Mora, Era, México, 1978.
- Derrida, Jacques, De la gramatología (1967), Siglo XXI, Buenos Aires, 1970.
- Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española, t. 2, Sopena, Barcelona, 1959.
- Dickens, Charles, "El guardavías", en Cuentos fantásticos. La penúltima imaginación inglesa (1850-1900), trad., sel., pról. y notas de J. M. Martín Triana, Eds. Felmar, Madrid, 1974, pp. 82-100.
- Dilthey, Wilhem, Obras de..., t. 8: Teoría de la concepción del mundo (1924), trad., pról. y notas de Eugenio Ímaz, 2ª reimpr. F.C.E., México, 1978.

- Dolujanoff, Emma, "Emma Dolujanoff", en Los narradores ante el público, t. 2, Joaquín Mortiz, México, 1967, pp. 67-78.
- Donadoni, Antonio R. P. (ed.), El devoto del purgatorio, Herrero Hermanos Editores, México, 1896.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (1972), trad. E. Pezzoni, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- Eco, Umberto, La estructura ausente. Introducción a la semiótica (1968), trad. F. Serra Cantarell, Lumen, Barcelona, 1975 (Palabra en el tiempo, 76).
- _____, Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo (1979), trad. R. Pochtar, Lumen, Barcelona, 1981 (Palabra en el tiempo, 142).
- _____, Obra abierta (1962), trad. R. Berdagué, Ariel, Barcelona, 1979.
- _____, The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts, Indiana University Press, Bloomington, 1979.
- Ferrater Mora, José, Diccionario de Filosofía (1941), 3ª reimpr. de la 5ª ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1975.
- Frenk Alatorre, Margit, et al. (eds.), Cancionero folklórico de México, t. 3, El Colegio de México, México, 1980.
- _____, "«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", CH(7), 1, pp. 101-123.
- Genette, Gérard, "Fronteras del relato", en Análisis estructural del relato (1966), trad. B. Dorriots, 4ª ed., Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pp. 193-208.
- Gide, André, Et nunc manet in te, seguido de Journal intime (1916-1939), Ides et Calendes, Paris, 1951.
- _____, "Numquid et tu..."?, en Journal (1913-1922), Americ= Editor, Rio de Janeiro, s.f.
- Goldmann, Lucien, "Creación literaria, visión de mundo y vida social" en Adolfo Sánchez Vázquez, Estética y marxismo, t. 1, Era, México, 1970, pp. 284-297.

- Goldmann, Lucien, El hombre y lo absoluto (1955), trad. J. R. Capella, Península, Barcelona, 1968 (Historia, ciencia, sociedad, 32).
- _____, Las ciencias humanas y la filosofía (1952), trad. J. Martínez Alinari, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972 (Fichas, 2).
- González y González, Luis, Invitación a la microhistoria, S.E.P., México, 1973 (Sepsetentas, 72).
- _____, Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia, El Colegio de México, México, 1968.
- Gramsci, Antonio, "Textos de los cuadernos posteriores a 1931" (1932-1935), en Antología (1970), sel., trad. y notas de M. Sacristán, 3ª ed., F.C.E., México, 1977, pp. 347-493.
- Heller, Agnes, "La estructura de la vida cotidiana", en Historia y vida cotidiana. Aportación a la sociología socialista (1970), Grijalbo, Barcelona, 1972, pp. 39-69.
- Ionesco, Eugène, El rinoceronte (1959), trad. M. Martínez Sierra, Losada, Buenos Aires, 1962. (Biblioteca clásica contemporánea, 45).
- Iser, Wolfgang, The act of reading (1976), The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1978.
- Jiménez de Báez, Yvette, Diana Morán y Edith Negrín, Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco, El Colegio de México, México, 1979.
- Kafka, Franz, El castillo (1922), trad. D. J. Vogelmann, 2ª ed., Emecé, Buenos Aires; Alianza, Madrid, 1973 (El libro de bolsillo, 297).
- _____, La metamorfosis (1916), trad. y pról. J. L. Borges, 8ª ed., Losada, Buenos Aires, 1970.
- _____, "¡Renuncia!" en La muralla china (1918-1919), trad. A. Ruiz Guiñazú, Emecé, Buenos Aires; Alianza, Madrid, 1973, p. 100.
- Kristeva, Julia, El texto de la novela (1970), trad. J. Llovet, Lumen, Barcelona, 1974 (Palabra en el tiempo, 108).
- _____, La revolution du langage poétique, Eds. du Seuil, Paris, 1974.
- _____, Semiotiké: recherches pour une semanalyse, Eds. du Seuil Paris, 1969.

- Lautréamont, Conde de, Cantos de Maldoror (1868), trad. A. Pellegrini, 2ª ed., Premià Editores, México, 1978.
- Lázaro Carreter, Fernando, Diccionario de términos filológicos (1953), 3ª ed., Gredos, Madrid, 1974 (BRH, Manuales, 6).
- Lukács, György, Significación actual del realismo crítico (1958), trad. M. T. Torel, 3ª ed., Era, México, 1974.
- _____, Sociología de la literatura (1961), trad. M. Faber-Kaiser, Península, Barcelona, 1966 (Historia, ciencia, sociedad, 2).
- Middleton Murry, J., El estilo literario (1922), trad. J. Hernández Campos, 4ª reimpr., F.C.E., México, 1975 (Breviarios, 46).
- Moeller, Charles, "André Gide y el silencio de Dios", en Literatura del siglo xx y el cristianismo (1953), t. 1, 4ª ed., trad. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1961.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura en el siglo xx", en Historia general de México (1976), t. 2, 3ª ed., El Colegio de México, México, 1981, pp. 1375-1548.
- Mutis, Álvaro, "El viaje", en Summa de Magroll el gaviero. Poesía 1947-1970, Barral, Barcelona, 1973, pp. 64-66.
- Ocampo, M. Aurora y Ernesto Prado Velázquez, Diccionario de escritores mexicanos, UNAM, México, 1967.
- Ortega, Julio, La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana, Edit. Universitaria, Lima, 1968.
- Pacheco, José Emilio, "El viento distante" y otros relatos (1963), 2ª ed., rev. y ampl., Era, México, 1969, pp. 26-29.
- Páez Brotchie, Luis, "Minotlacoia, el rey fantasma", en Estudio crítico relacionado con la historia de Ciudad Guzmán, Eds. del Banco Industrial de Jalisco, Guadalajara (México), 1957.
- Papini, Giovanni, Gog (1930), trad. M. Verdaguer, 2ª ed., Plaza y Janés, Barcelona, 1962.
- Pérez Firmat, Gustavo, "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", RR, 69 (1978), 1-14.

- Pouillon, Jean, Tiempo y novela (1946), trad. I. Cousieu, Paidós, Buenos Aires, 1970 (Letras mayúsculas, 11).
- Prince, Gerald, "Introduction a l'étude du narrataire", Poétique 1973, núm. 14, 178-196.
- Robert, Marthe, "La imitación", en Kafka, Paidós, Buenos Aires, 1969, pp. 77-100.
- Rulfo, Juan, Pedro Páramo (1955), 5ª reimpr., F.C.E., México, 1964 (Col. Popular, 58).
- Sáinz, Gustavo, "Diez años de literatura mexicana", Espejo. Letras, Artes e Ideas de México, México, 1967, núm. 1, 163-173.
- (La) Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones y con los textos hebreo y griego, Sociedades Bíblicas Unidas, Buenos Aires, Caracas, s.f.
- Santos Otero, Aurelio de (ed.), Los evangelios apócrifos (1963), 3ª ed., Edit. Católica, Madrid, 1979 (BAC, 148).
- Sartre, Jean Paul, ¿Qué es la literatura? (1948), trad. A. Bernárdez, 4ª ed., Losada, Buenos Aires, 1967.
- Susuki, D. T. y E. Fromm, Budismo zen y psicoanálisis (1960), trad. J. Campos, 3ª reimpr., F.C.E., México, 1974.
- Todorov, Tzvetan, Introducción a la literatura fantástica (1970), trad. S. Delpy, 2ª ed., Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.
- Van Dijk, Teun, "Estructuras y funciones del discurso literario", en Estructuras y funciones del discurso, trad. M. Gann, Siglo XXI, México, 1980, pp. 115-142.
- Vasvari, Louise O., "La semiología de la connotación: lectura polisémica de «Cruz cruzada panadera»", NRFH, 32 (1983), 299-311.
- Zavala, Iris M., "Los cisnes IV de Rubén Darío: alegoría de una escritura", NRFH, 32 (1983), 472-492.
- Zavala, Silvio y María Castelo (comps.), Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España, t. 6, F.C.E., México, 1945.

APÉNDICE I

En el Pueblo de Zapotlan el grande en veinte y ocho dias del mes de Mayo de mil ochocientos seis años; Ante mi Don Diego de Zarate Subdelegado provisional de esta Jurisdiccion por el Muy Ilustre Señor Presidente, Governador ó Intendente y Comandante general de este Reyno de la Nueva Galicia V.S. Que autuó por Receptoría afalta de todo lexivano que no lo hay en los terminos prevenidos por derecho: Y por ante los instrumentales que al fin se nombraxan, parecieron presentes; El Señor Doctor D.ⁿ Alejo de la Cueva, Párroco actual de esta felixesia, sus Vicarios los Señores Presviteros, D.ⁿ Felipe de Figueroa, D.ⁿ Mauricio Pesquera, D.ⁿ José Antonio Barrera, D.ⁿ José Maria Muñano, D.ⁿ José Maria Alcaraz Benegas, y los supernumerarios eclesiasticos, D.ⁿ Miguel Justino de Tomas Avencio, y D.ⁿ Martin Galindo; en consorcio de los Vecinos D.ⁿ Luis de Figueroa, D.ⁿ Rafael Lopez, D.ⁿ José Fernandez Penedo, D.ⁿ José Texar do Palafox, D.ⁿ José Cayetano Bobadiya, D.ⁿ Pedro San Leon Melasco, D.ⁿ Rafael de Vargas, D.ⁿ José Garcia, D.ⁿ Miguel Lopez, D.ⁿ Matias Lopez, D.ⁿ José Fuentes, D.ⁿ José Maria Lopez de Lara, D.ⁿ José Gutierrez Aguilan, D.ⁿ Francisco Sarrivi, D.ⁿ José Maria de Jesus Vargas, D.ⁿ Juan Manuel de Pulp, D.ⁿ José Vicente Prieto, D.ⁿ Manuel Quintero, D.ⁿ Ramon Alcaraz, D.ⁿ Juan Bautista Cardenas, D.ⁿ Antonio Carrasco, D.ⁿ Eduardo Anguiano, D.ⁿ José Antonio Manzana, D.ⁿ Miguel Gomez de Velasco, D.ⁿ José Antonio Guixoga, D.ⁿ Juan Villegas, D.ⁿ Arcerán Diaz Infante, D.ⁿ Juan Madrigal, D.ⁿ José Marcelo Gutierrez de San Juan, D.ⁿ Faustino Ochoa, D.ⁿ Francisco Guzman, D.ⁿ José Maria de Vargas, D.ⁿ Vicente Manzano, D.ⁿ Venancio Aguilan, D.ⁿ Andres Carrasco, D.ⁿ Francisco Carrasco, y los actuales Alcaldes de la reducion de este Pueblo, por si y su comun con su lexivano de Republica José Carrillo, quien subscrivira por ella; en sus personas que doy feé conoxo dijeron; Que haviendo cooperimentado el dia veinte y cinco del corriente, el rigor de la Divina Justicia, con el formidable temblor de Tierra que acaeció alas quatro y media de la tarde de dicho dia, en que perecieron casi dos mil almas, vajo la total ruina del templo con otros muchos que resultaron mal heridos, estando las gentes congregadas oyendo la Santa Mision que actual hacen los Reverendos Padres de la Santa Cruz de Queretaro, Presidente Fr. Buenaventura Juni y Compañeros Fr. Francisco Nuñez, Fr. Francisco Covas, y Fr. Antonio Ros, atiendo que predicó ó explicara la Doctrina el Reverendo Padre Nuñez, que por fr

Divina, livorò entre las ruinas, destruidas todas las Capillas ò templos, hasta el extremo de haver carecido dos dias del Espiritual consuelo del Santo Sacrificio de la Misa, que hoy se hà celebrado en una enramada en esta Plaza, donde se allan rancheados, por destruidas ò invariables todas las casas, haciendo conmemoracion de igual acaecimiento, que experimentaron sus ascendientes, el dia veinte y dos de Octubre del año de mil setecientos quaxenta y nueve, delo venisido proximo Siglo, aunque no perexiò ningun individuo, y que por esto otorgaron con juramento formal escritura, para solemnizar anualmente al Santisimo Patriarca Señor San Torò, que eligieron por su Patrono, por cuya intercesion que imploraron, aplacò el todo poderoso su justa ira; se han conyenido pues todos, y cada uno de por si è 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, obligandose todos los comparecientes, asi y asus Subcesores, al cumplimiento de su promesa y voto, vajo las siguientes condiciones: Que ninguno de los Mayordomos electos por Sorcos, que hade celebrarse anualmente en la misma Parroquia, se pueda exceder en el gasto de la funcion, en mas de treinta y cinco pesos, que se han regulado para ella, destinados al unico y Santo fin del culto Divino, sin que se consientan otras superfluidades, como combites, banquetes, corridas de Toros &c. que tal vez ocasionan muchos pecados, origen del castigo que han sufrido, consultando asi, aque todos tengan el consuelo de haver dicha funcion, y ninguno se resista ò rehuse entrar en la misma, como hà sucedido, à causa de los extraordinarios y excesivos gastos, que se han hecho en ella, por varios Individuos, hasta en cantidad de mil pesos, y se permite que el que gustare ò quisiere gastar mas de los treinta y cinco p. asignados, se limite à solo cien pesos, con calidad de que sean consumidos en el culto Divino; como antes se dijo; que por solo el hecho de excederse en el gasto se impone desde agora la Multa de cinquenta pesos, que irremisiblemente se le sacará a los transgresores, aplicados al culto del Santisimo Patriarca, sin que por esto se entienda admisible la exoneracion de la Multa, aninguno que quiera pasar de la quota asentada, pues todos ande

•• ala moderada tasacion, de los explicados treinta y cinco pesos,

Menor 110

Tura 110

Menor 110

que sea rico ó pobre el Ayuntamiento hade colectar limonas, para la indicada
funcion, entre los moradores de este lugar, afin de que todos cooperen y logren
del beneficio, que todos sin que preceda confite ni otras ceremonias, hade asis-
tir a la Iglesia con sus familias, a los actos de Misa, Sermón, Rosario, y Sor-
teo; consintiendo expresamente los que faltasen a estas condiciones, en ser apre-
miados por el Juez asu observancia, y que qualquiera de los Vecinos levantes
la voz al apremio de los que intentaron contravenir alas explicadas condi-
ciones, quedando por esto obligado vajo su juramento, que en toda forma de
derecho an otorgado de que doy fe; acelar, y cuidar, que por ningun caso se
falte ael en todo lo relacionado, ni en lo mas minimo: En los mismos terminos
y vajo las propias circunstancias y condiciones, juran nuevamente por Pa-
trona contra Femblozes, ala Santisima y Purisima Virgen Maria, nues-
tra Señora, vajo la advocacion de Guadalupe, para solemnizarla en el dia
veinte y cinco de Marzo de cada un año, por recuerdo del funestissimo ca-
tastrofo, que en ese dia experimentaron ó en el que con justa causa fuere
transferido, entendiendose esta funcion sin perjuicio de la que se celebra anu-
almente el dia doce de Diciembre. Y al cumplimiento de todo lo hasta aqui
expreso, se obligan los otorgantes, y a todos sus descendientes, con sus Personas,
vienes presentes y futuros, sometiendose al Juez Real, y Párroco de este
Pueblo, y en caso necesario a todos los Señores Jueces de su Magestad, para
que les compelen y apremien, por todo rigor de derecho, como si fuese por sen-
tencia pasada y consentida, en autoridad de cosa juzgada, dando aqui por
expreso, todos y qualesquiera requisitos, que ala mayor firmera de este
instrumento sea necesario, y suplicaron se facilite de el, testimonio ala le-
tra, para que remitiendose asu aprobacion, ala Superioridad que corres-
ponda, se custodie y guarde en el Archivo de este Juzgado Eclesiastico, to-
mandose raxon del Superior permiso, en el presente Protocolo para la desi-
da constancia, renuncian su propio fuero Domicilio y Residencia, la lei si
convenerit, y las de mas de su favor, con la general del derecho en forma.
Ahi lo dijeron, otorgaron y firmaron conmigo y los de mi asistencia sien-
do los instrumentales, Don José María Espinosa de los Monter

Pedro Espinosa, y José Casas, presentes y Vesinos de este Pueblo de que soy
fec. = Diego Taxate = D.^o Alejo de la Cueva = Felipe de Figueroa =
Mauricio Lequeiza = José Antonio Barreda = José María Mimenés
de Huñana = José María de Alcaraz y Venegas = B.^o Miguel Acensio
= Martín Galindo = Luis de Figueroa = Rafael Lopez = José Fernández
Paredo = José Gerardo Pakafco = José Cayetano Bobadilla = Pedro San
Seor de Velasco = Rafael de Vargas = José García = Miguel Lopez =
Matías Lopez = José Fuentes = José María Lopez de Sana = José Gu-
tiérrez Aquilar = Francisco Antonio de Parisi = José María de Jesús
Bargas = Juan Manuel de Pulfo = Manuel Quintero = Ramón de
Alcaraz = Juan Bautista Cardenas = Antonio Carrasco = Eduardo
Anquiano = José Antonio Manzano = José Antonio Quiroga y Argo-
do = Juan Villegas = Estevan Diaz Infante = Juan Madrigal = José
Gerardo Gutiérrez de San Juan = Faustino Ochoa = Francisco Galvan
= José María de Vargas = Vicente Manzano = Venancio Aquilar =
Andrés Vicente Carrasco = Francisco Carrasco = José Carrillo Escribano
de Republica = de asistencia José Remigio Gomez = de asistencia Fran-
cisco Vilches.

En Testimonio de verdad

Diego Taxate

arra.

José Rem^o Gomez

arra.

Francisco Vilches

APÉNDICE II

Datos

1

Yo Pedro Garcia Garibay de 36 años de edad casado y con 6 hijos de familia soy miembro de la comunidad indigena de este Zapotlan el g de y que tiene juicio promovido en la restitucion de sus tierras de las que fueron despojados y el juicio tiene 4 años

El juicio esta basado en la constitucion de nuestro pais y dentro de todos los departamentos Representantes y como dichas tierras estan en manos de capitalistas los cuales han tratado por todos los medios de entorpecer el curso del expediente restitutorio hasta el grado de calumniar todossomente a el 1º cabegal de la comunidad que es el señor Luciano Garcia y a un servidor que soy un simple miembro nada mas que se han ido cuenta que yo he acompañado a la comision cuando ha salido a Guadalupe y Merico y es que por eso voy en que desapareciendo a don Luis y a mi se detendria el expediente y se acabaria la comunidad.

Los hechos ocurrieron asi

El mes de Septiembre en los primeros dias fuimos a Guadalupe al departamento agrario con el asunto del expediente y allí alli donde nos encontramos con el Sr. J del Toro Salvador Al. El hijo Nacho Enriquez Zacarias Garibay y Felipe del Toro que por la vista habian ido a la redaccion del periodico el Occidental a echar la publicacion por que a otro dia aparecio en dicho periodico en primera plana como encabezado inminente invasion de tierras por gente de Jacinto Lopez que eran comunistas y quien sabe cuanto cosa y venia precisamente del centro y comprar el periodico cuando vi que afuera del juzgado 2º al Sr del Toro y que me llamaba a ver que habia que se le ofrecia y luego me dijo sin mas ni mas

sigue

Tu que necesidad tienes de llevar en cuenta de la comunidad a lo que yo le contesté.

Claro que la tengo por que yo no tengo un pedazo tierra para trabajar para el susten de mi familia, oh es que yo no tengo de donde. Claro que si lo tienes — me contestó — y seguimos ~~contando~~ desahuciendo por lo que me dijo que él tenía canchales para llenar de indios y bajar las barrancas, en eso llega el juez con unos volantes y le dio 2 de los cuales al chino me dio uno vuelve a salir el juez y le dijo pásate para ver me asunte que quieres, que te arregle y luego me esperame y se metió pero yo no lo esperé sino que me vine con el señor José Baltazar que es el 5^{to} jefe de la tribu indigena que antes de meterse el aljurgado se arrojó junto al chino y así y le dijo en cuanto le dio a la muchacha Villa Rosa a lo que la plataforma del Tomo de Sr. Don José como el había sido mayordomo de las fiestas josefinas un año antes. Luego el le contestó — en 800 pesos.

Tanto que lo vino y acercarse y me dijo mira es que viene allí lo conozco y conozco a don Juan a Dr. Teodoro y a don José Aquino yo los conozco a todos la thajacangues, y callate que no nos oiga hablar de esto — y luego cambió plata y me dijo — Te doy los buques por las veas pintas, plata que ya me seguimos por el luego se metió al jurgado.

Me fui al rancho y vine como día 17 del mismo año porque íbamos a ir a Mexico la comision de la cual regresamos como el día 22 del mismo mes me regresé al rancho de La Agua Barca lugar donde yo tenía mis cosas ordenando por lo que precisamente tenía que pasar por Angula lugar donde reside el señor Rafael Pas un casique que es dueño del rancho del Pelillo, y era este señor el que me

sigue 2 hojs

Valos sigue de 1^a plana
Plana # 3

Me vigilaba por lo que de Juyala le telefonaba al tío del
Tío que me veía que ya venía para acá, pero según su
intención era venir a verme en el carro.

Así pues que yo ~~vine~~ del rancho el día 3 de Octubre llegué
como a las 2 de la tarde y ese mismo día como a las 8 de la
noche ~~acudando~~ me encontraba en la tienda de la esquina
del cruceamiento Bustamante con Morelos se me acercaron 2 hom-
bres desconocidos que me dijeron eran de la judicial de Gua-
dalajara porque me presentaron una placa y no una orden
de aprehensión y me dijeron:

¿Ud es Pedro Dorca - contesté sí -

Llévenos a la casa donde vive don Tuto - les dije - no se donde
vive - ni lo conozco tampoco - luego me dijeron - buenos
acompañenos y antes de subirme al carro me quitaron mi ma-
ja - me llevaron y encerraron en una celda de la que hay
en la presidencia para luego me pusieron incomunicado
yo sin saber ni por que ~~maliciaba~~ que era por todo la
comunidad por el hecho de que querían a don Tuto pero que
si siguiera a su casa lo buscarían trayendo al domo al
nada más rondaban la cuadra.

Bueno el día 4 me sacaron como a las 12 del día al
despacho del presidente que era entonces Evaristo Sanchez
luego le hablé don Evaristo por teléfono al chico para
que viniera a investigar que había como un mes me vio
pasar por enfrente de su casa junto un uno de los
complots o sea el que le sirvió de instrumento para
adunarnos y dijo allí:

Si señor jefe yo lo vi pasar hasta por mas allá
al pasar frente a mi arastro los pies y se miraron

si me veían

estaban allí los señores ~~Don~~ Evaristo S. Epimerio
Coronador y Agente del Ministerio público y el jefe de los
judiciales que era el que estaba interrogando

Las preguntas que me hizo fueron éstas

Conoce usted al señor Federico Zepeda a Florancio Coona y a
Guadalupe Magaña? — le contesté — puede ser que los
conozca pero en estos momentos no sé de quien se trata
Luego me dijo el del ministerio.

Yo soy el agente del ministerio público y si usted no dice la
verdad en este mismo momento lo consigno — a lo que contesté
Estoy a sus ordenes y no tengo porque echar mentiras ni a
usted ni a nadie a mi no me impresiona ni me acuesta
sigue preguntando el jefe.

Mis señores señores que le digo le mandarían una carta al
señor del Toro pidiéndole 2000 pesos y dicen que usted y
don Lucio los mandarían — contesté — eso no es cierto ni se lo que
se trata — que cargue siempre usted en la comunidad
indígena — soy un simple miembro — contesté

Luego dijo — bueno eso no importa ni tiene importan-
cia por que no es ningún delito ser miembro de
la comunidad porque la comunidad está dentro de la ley
mi asunto es otro, saber si usted y don Lucio Mandarían
esa carta — a lo que volví a contestar — no señor, no es
cierto — luego me volvíeron a llevar a la celda y me pusieron
un centinela un policía que no dejaba que ni mi señora se
acercara. El día 5 me llevaron al juzgado expuesto a
Caracme con los mencionados Federico Z. Florancio C
y Gpe Magaña los cuales negaron cuantas veces les pregun-
taron si yo los había mandado contestar que no que

sigue

No tenía ya nada que ver en eso ni don Lucio
siendo entonces en el juzgado que me di cuenta ya de quienes
eran los jueces que se prestarían a la calumnia
Sin embargo y a pesar haber quedado comprobada mi
inocencia y ni siquiera 78 horas mucho menos las 72
horas que nos otorga la constitución a todo ciudadano
salí de allí del juzgado ~~forza~~ formalmente preso por
lo que luego me encerraron en la cárcel grande donde
están los procesados. Lugar donde al entrar el mismo
Alcaide me dijo = mucho cuidado con ellos porque ellos
mismo hicieron ~~los~~ el anonimato están vendidos con el chino
Pasaron varios días y yo nombré mi defensor quisimos
que quisiera sacarme con fianza y le fue negado por el
jefe alegando que no tenía derecho o solamente que le
diera 60,000 pesos en efectivo. por lo tanto se pasó a
Guadalajara al juzgado de distrito para que me ampara-
ra pero me fue negado.

Yo por mis propios defensores solicité un caso con el chino
y se le cuto hasta 3 veces los cuales no fue poniendo pruebas
que iba ver un ganado y no tenía tiempo eso era lo que
decía el juez. entonces mi defensor los sacó allí a que
sustentaran y fue cuando ellos dijeron la misma verdad
es que a nosotros nos engañaron nos sacaron en la
noche a 2 de la mañana y a punta de pistola
los sacaron medio fuma en la oficina del Ministerio Público
y que le dijeran que si decían lo iban a matar y tan
luego como nos encerraron a nosotros a ellos los iban a
dejar libres y que el chino le dijo a Corona un
número no te apreses te voy a dar 1,000 pesos
sigue

Para que compases un casito nuevo y cada grito como tu sabes.

Así pasó el tiempo y el expediente al Tribunal Colegiado en el mes de diciembre del mismo año pero ya por otro lado porque el primero o sea Gilberto Avendaño se vendió con ellos y viendo que ya el asunto no va para tal día y nada cabe defender y fue el Sr. Vela quien vino al fin porque también en el Tribunal Colegiado no se resolvía nada ni a favor ni en contra y fue hasta el mes de abril el día 18 de 1962 cuando salí bajo fianza y por el delito de amenazas por que me acusaban de robo asociación delictiva y amenazas pero el defensor desvirtuó los 2 primeros y quedé absuelto en septiembre del 62.

Hago notar que el señor del Toro a pesar de que y medio del ~~período~~ periódico el Higia el cual se dio cuenta de la clase de individuos que es y toda la gente lo odia por sus hechos.

sin ningún miramiento dice

La orden que traen los judiciales es de que los maten hay tengo ametralladoras y pistolas que el gobierno me regaló por cuando nos quitaron tierras mate a la bola de indios.

Y los hijos del señor del Toro no están satisfechos de quien son hijos porque donde van a uno de nosotros nos maltratan pero eso si en la escuela andan solos si existen se llenan rumores de que ofrecen dinero a un señor por que nos mate y que nos va a desaparecer de a 1 por 1